Z 128nz

PONTIFICIA ACCADEMIA DEGLI ARCADI

VI CENTENARIO DANTESCO

TORONTO LIBRARY UNIVERSITY OF

VLADIMIRO ZABUGHIN

(FILARETE PRIANEO)

L'OLTRETOMBA CLASSICO MEDIEVALE DANTESCO NEL RINASCIMENTO

PARTE PRIMA

ITALIA: SECOLI XIV E XV

193886
30.1.25

LEO S. OLSCHKI - Editore
FIRENZE - ROMA

Roma - Tipografia Poliglotta Vaticana - 1922.

L'OLTRETOMBA CLASSICO MEDIEVALE DANTESCO
NEL RINASCIMENTO

I.

L'oltretomba antico e medievale in Dante.

Il primo germe della *Commedia* è racchiuso nel § 23 della *Vita Nuova*. È quella che io chiamo la « prima visione fiorentina » di Dante. Essa visione è strettamente affine a tutto un gruppo di consorelle medievali derivanti dai molteplici « transiti di anime » inseriti nel IV dei Dialoghi di S. Gregorio. Queste, pur non essendo vere rivelazioni d'oltretomba, spesso le introducono o le accompagnano. Anche nei *Detti di padre Pafnuzio da Borovsk*, collana di visioni russe, raccolte verso il 1427, che s'inizia, come il *Decamerone*, con la descrizione di una pestilenza, vediamo come al granduca di Mosca Ivan Danilovic venga rivelata la morte del metropolita Pietro: il Granduca vede in sogno un monte, coperto di neve; questa si scioglie al sole. Gli spiegano, che la neve è Pietro, il monte lui stesso, il sovrano di Russia. Pietro muore, è seguito a breve distanza da Ivan. Il Granduca apparisce in visione ad una monaca e la guida attraverso un Paradiso ed un Inferno. Nel regno dannato i pellegrini oltreterreni scorgono il potente Granduca Vitovt di Lituania, il cristiano ingordo, cui un diavolo giustiziere fa ingozzare oro rovente; nello spazio neutro tra Inferno e Paradiso trovano un ricco letto, ricoperto di pelle di zibellino; vi è disteso un cane, simbolo di « infedele misericordioso », stretto parente del Veltro dantesco e del Re elemosiniere dell'iconografia bizantina; un mussulmano che spinse il proprio disdegno dell'avarizia al segno di riscattare non solo prigionieri cristiani, ma persino uccelli.

Anche la bella visione d'oltretomba di Immanuel Romano, amico ebreo di Dante, comincia con la morte di un giovane, onde il poeta stesso è pervaso dall'orrore della tomba e sente tormentosi i rimorsi della coscienza.

La « prima visione fiorentina » dell'Alighieri appartiene di pieno diritto alla famiglia dei pellegrinaggi oltreterreni, tanto per il motivo fondamentale cui essa si ispira, quanto per i particolari del suo svolgersi. Dante tramor-

tisce; delle « donne scapigliate » gli preannunziano la morte; poi « certi « visi diversi ed orribili a vedere », delle larve diaboliche, vengono a dirgli « tu se' morto ». Ora, l'apparizione di diavoli al capezzale di un agonizzante o colà dove smarrisce lo spirito vitale un tramortito, era cosa comunissima, anzi obbligatoria, in tutto il Medio Evo occidentale ed orientale. I due esempi classici per l'Occidente sono la *Vis. Fursei* e la *Vis. Tungdali*, entrambe conosciutissime in Italia ai giorni di Dante. Nella prima l'apparire degli Angeli neri sbocca in un « contrasto » tra questi ed i ministri del Cielo, « contrasto » padre di portentosa figliuolanza, a cui appartengono anche gli episodi analoghi della *Commedia*. Nella seconda le voglie diaboliche vengono rintuzzate da un Messo divino.

In Oriente troviamo, invece di un semplice « alterco », più o meno vivace, quale si svolge sul ponte del Purgatorio, anche in una visione registrata da S. Gregorio Magno, tra milizie paradisiache ed infernali, un procedimento giudiziario meticoloso, che dura quaranta giorni e si svolge attraverso parecchie diecine d'istanze successive: i Greci dicevano « telonia », ossia dogane, ove degl'inflessibili dazieri facevano sborsare all'anima il tesoro dei meriti propri o quello attinto alla provvidenziale borsetta del Santo protettore.

Comunque, i diavoli non molestano Dante; l'idea della morte di Beatrice lo pervade assai più della contemplazione dei peccati propri. In una maravigliosa cornice di paesaggio apocalittico egli sente l'annunzio della morte di sua mirabile donna; poi, volge lo sguardo verso il cielo e vede una moltitudine di Angeli che volano verso l'Empireo, seguendo le rapide orme di una « nubiletta bianchissima », cantando l'*Osanna in excelsis*. Anche codesta « nubiletta » ha una storia nei fasti delle visioni escatologiche. L'anima di Germano, vescovo di Capua, viene rapita al Cielo, *in globo igneo*, come narra S. Gregorio. Tre « nuvole » o cortine luminose, dai simbolici colori bianco, rosa, oro, si schiudono agli occhi della povera fantesca greca Teodora, prima ch'essa miri gli eccelsi splendori del Paradiso. Del pari, tre sono le cortine istoriate che Polifilo oltrepassa prima di giungere al palagio di Eleuterilide. Nella *Vita II* di S. Brandano (testo volgare edito dal Villari), l'appressarsi dei monaci al Paradiso terrestre viene preannunziato dal comparire di « una grande nuvola e sì spessa che appena poteva « vedere l'uno l'altro », piena di tuoni e baleni, che si squarcia dopo un'ora, lasciando trasparire « come un'aurora di colore giallo ». Il motivo essenzialmente bizantino del « catapetasma » o velo, che nasconde il Santuario agli occhi dei fedeli orientali, si sposa armonicamente al ricordo classico della « nuvola » ove vengono rinchiusi gli eroi dell'antichità quando vogliono

giungere inavvertiti ed insalutati. Codesta « nuvoletta » che ospita un Angelo, un Santo, un'anima trapassata e assunta al cielo, è un « ingegno » comunissimo delle Sacre Rappresentazioni. È oltremodo probabile, che il primo spunto dell'immagine dantesca sia dovuto precisamente al teatro sacro o ai *Dialoghi* di S. Gregorio, ove trovansi pure altri motivi della visione del poeta: presenza di Angeli e musiche soavissime.

Assai affine alle Sacre Rappresentazioni ed alle laude spirituali è il celebre e tormentato episodio della canz. I di essa *Vita Nuova.* È un germe di « contrasto » tra Pietà e Giustizia, come lo vedremo svolto in pieno Cinquecento da Lionardo Sforza degli Oddi, poeta-monaco cassinese. Non è però, neppure in embrione, una visione d'oltretomba, giacchè non sappiamo punto se Dante intendesse ragionare di Beatrice nell'Inferno, scendendovi « virtuosamente » in carne ed ossa, o « viziosamente » dopo regolare condanna e lasciando nella bara la spoglia mortale; non sappiamo neanche se l'Alighieri, per avventura, non chiamasse *Inferno* la nostra misera valle terrena, come sospetta un giovane e valente dantologo, il Guerri. La supposizione più probabile è che si tratti di un *descensus vitiosus;* anche la *Vis. Tungdali* narra, come alle anime ree venga mostrata, prima che esse siano avviate alla sede dell'eterno esilio, la fulgida gloria del Paradiso, e come viceversa i beati vedano, prima di salire al cielo, i tormenti dei peccatori.

L' « amore spirituale » di Dante verso Beatrice fu paragonato di recente a quello di Pietro il Danese per S. Cristina da Stommeln, reso celebre da Ernesto Renan. Senza spingerci cotanto lontano nelle nebbie, « là sotto il « freddo cielo », rammentiamo a chi legge il dolce « idillio monastico » della pisana S. Gherardesca. Quivi è la Santa che assume la parte di Dante, e l'Innominato, il religioso da lei prediletto, che apparisce sotto le spoglie di Beatrice. Le assonanze con la *Vita Nuova* sono impressionanti, al segno di costringere il critico ad un forte dubbio in merito all'effettiva dimestichezza dell'Alighieri con la leggenda toscana, anteriore di un cinquantennio alla morte di Beatrice. Certo, l'amore di Dante era tutt'altro che « letterario »; estatiche più che letterarie erano anche le sue visioni. Ma l'affinità dello spirito produce un'identità di abito mentale, una stretta rassomiglianza di forma. Or sentite S. Gherardesca.

Essa ha da poco vestito l'abito religioso. Prega nel suo oratorio verso sera, come, due secoli dopo, S. Francesca Romana. Nell'estasi che la rapisce ode un canto paradisiaco, indi scorge tre colombe con ali trasparenti, con stelle in fronte, con corone d'oro, con petti bianchi tempestati di pietre cristalline. La contemplazione di esse colombe dura tre giorni e tre notti.

All'alba del quarto giorno apparisce nell'oratorio un'aquila, rivestita di piviale, con corona d'oro in capo e turibolo aureo sul collo, con cinque stelle in fronte. Sul petto essa reca un libro d'oro. Indi sul dorso dell'aquila si erge un trono regale: il Redentore vi si asside; ai suoi fianchi, come nelle scolture gotiche francesi del Giudizio, stanno la Vergine e S. Giovanni Evangelista. Indi, il religioso Innominato viene condotto dai due Giovanni, il Battista e l'Evangelista, al cospetto del Redentore. Essi tolgono il piviale dal dorso dell'aquila e lo porgono alla Vergine, che ne riveste l'umile frate; Cristo stesso toglie all'aquila la corona aurea e ne ricinge il capo del religioso. In un'altra visione la Santa scorge il suo diletto morto in preda ai diavoli che lo trascinano al giudizio. Per ordine di S. Giov. Battista, l'arcangelo Michele, il grande psicopompo del Medio Evo, libera l'anima tapina dalla masnada infernale e la scorta ad una lucente magione, ov'essa viene accolta da S. Giov. Evangelista, S. Savino e S. Martino. Ancora: un'ancella della Santa vede in estasi il religioso assunto al cielo. Gherardesca si strugge, piangendo, come Dante: pensa all'imminente morte dell'amico. In tale cruccio essa viene rapita, vede la Vergine a fianco del Signore, assieme alla Vergine il fedele Evangelista. La donna celeste fa chiamare il Battista e S. Giacomo, ordina a costoro di fare contenta Gherardesca, premiando il religioso Innominato di una « palma » uguale a quella di S. Giovanni Evangelista. « Ed i Santi si avviano con Gherardesca, « e giungono ad un bellissimo chiostro, tra alberi dilettosi ». Indi, salendo, costoro scorgono un mirabile giaciglio, circondato da giovani indicibilmente belli, scorgono la SS. Trinità e tutta la Curia celeste....

Tutto ciò, badate bene, incastonato tra visioni di smaglianti Paradisi e di cupe scene infernali, ove si sposano, con soave armonia tutta toscana, ricordi biblici, lembi di leggenda eucaristica e liturgica, reminiscenze escatologiche.

*
* *

Dopo avere ragionato del suo incontro con i pellegrini romei, giunto al termine della *Vita Nuova,* Dante preannunzia solennemente una « mirabile « visione ». Siamo giunti alla « seconda visione fiorentina », superstite nella parte più antica di *Inferno* (I-VII), e, forse, negli ultimi canti del *Paradiso.*

Adagio. A tutti è noto il racconto boccaccesco in merito ai primi sette canti dell'*Inferno.* Questo racconto fu ripetuto da Filippo Villani, accettato da Lionardo Bruni, punto tenero della fatica biografica del Certaldese, tutta piena - com'egli dice - d'amore e di sospiri e di cocenti lagrime; fu ritenuto veritiero da Giannozzo Manetti. Passarono dei secoli. Ugo Foscolo

volle negare fede a messer Giovanni, scorgendo nel racconto suo una patriottica leggenda fiorentina; chè Firenze mal s'acconciava al non essere stata culla del divino poema. Niccolò Tommaseo impugnò la veridicità del Boccaccio per una ragione retorico-sentimentale: egli non poteva immaginarsi una *Commedia* soggetta a revisioni e mutamenti; la voleva credere fusa d'un sol getto in un'unica colata di bronzo rovente. I critici moderni sono in maggioranza per la tesi del poeta ionio e del critico dalmata, secondo me, a torto. A favore della sincerità storica della testimonianza del cantor di Fiammetta milita innanzi tutto il verisimile psicologico. È un fatto innegabile che Dante avverte i lettori della *Vita Nuova* di essersi accinto a voler dire di Beatrice « quello che mai non fu detto d'alcuna ». Simili avvertenze si fanno, al secolo di Dante come oggi, quando un'opera è « impostata », quando è in lavorazione o sta per entrarvi. Sarebbe stoltamente assurdo il supporre, che dopo tale preavviso Dante fosse rimasto senza sedersi a scranna, serbando la *Commedia* nel sacrario della propria coscienza, per otto o magari quindici anni. Non sarebbe umano, sopratutto non sarebbe nè italiano nè toscano. Non è un poeta italiano e portentosamente volitivo come Dante, che metta tra il dire e il fare anni e lustri.

Ancora: tutti sanno, che la prima stesura delle *Grazie* fu ben diversa dalla redazione in tre libri; tutti sanno, che v'è molto divario tra *Sposi Promessi* e *Promessi Sposi*, che la modesta *Morte di Sigfrido* ideata dapprima dal Wagner è ben lungi dal rassomigliare alla Tetralogia definitiva. Perchè negare a Dante ciò che i fatti costringono a concedere al Foscolo, al Manzoni, al grande romito di Bayreuth? Nè basta. Al pari della *Commedia*, la Tetralogia fu interrotta in esilio; al pari della *Commedia*, fu ripresa auspice un mecenate illustre....

Ma è possibile immaginare l'Alighieri quasi dimentico degli amori fiorentini, della « mirabile visione », dell'istessa Beatrice beata? Leggete le prime otto Epistole, scorrete i primi due libri della *Monarchia:* vi verrà incontro un nuovo Dante, contraddizione quasi completa di quello del *Canzoniere*, della *Vita Nuova* e della « seconda visione fiorentina ». È un Dante cospiratore, pubblicista, polemista politico violento, un Dante lontano le mille miglia dalla pace quasi claustrale della *Vita Nuova* e dall'oltretomba primigenio della *Commedia* fiorentina. Al posto di Beatrice nell'animo dell'Alighieri signoreggiano la « miseranda Italia » e l'Impero; e se il poeta vuole riposarsi dalla tempesta delle passioni politiche, trova la sua pace nel seno di madonna Sapienza.

Certo, Dante riprese la *Commedia* non solo per compiacere il suo « magnifico » marchese Moroello, ma per la gran dolcezza dei ricordi patrii,

per la rimembranza di ciò che promise alla memoria dell'amata donzella fiorentina. E per codesta fedeltà ai pii ricordi egli fu pietoso verso il primo getto della *Commedia:* lo incastonò, sia pure con stenti non lievi, nel grandioso edificio della *Commedia* in cento canti, mentre, concediamolo ad un dotto e caro amico dantologo, ben poteva immolarlo sull'altare della propria infuocata fantasia.

Senonchè - e veniamo all'argomento più saldo e certo - il nostro ragionare sarebbe fallace, se non fosse suffragato dalla testimonianza dell'istesso sacrato Poema. Guardate attentamente i primi sette canti dell'*Inferno.* Ogni canto contiene un cerchio infernale, ogni cerchio un peccato mortale. Stiamo dunque dinanzi ad un Inferno di sette cerchi e di sette peccati, giacchè, almeno per Dante come per Giotto, essi peccati erano sicuramente sette. Neppur la più lontana allusione alle tre « disposizion che ciel non vuole », ai nove cerchi infernali, alla meticolosa e sproporzionata divisione e suddivisione dei cerchi più bassi. Nel primo dell'*Inferno,* anche nel testo definitivo che Dante pubblicò, troviamo un accenno al solo « fuoco » del Purgatorio; nel secondo incontriamo un'allusione alla Rosa Mistica; è quindi ovvio supporre, che dall'Inferno dei sette peccati Dante intendesse passare direttamente, attraverso una zona di fuoco, simile a quella che divampò attorno a S. Furseo al suo calare in terra, su « alle beate genti ». È ancora più ovvio immaginare, come già fece l'Amati nel 1875, che il primitivo *Paradiso* di Dante si limitasse alla candida Rosa, ispirata ai Paradisi del teatro sacro, a quello di Tungdalo, magari a quello di S. Gherardesca, sebbene quest'ultimo sia assai più vario, più ricco ed alquanto meno ortodosso dal punto di vista teologico (la Vergine vi fa la comunione sette volte all'anno dalle mani di S. Giovanni Evangelista).

Già il Boccaccio sospettava, che l'episodio di Ciacco fosse interpolato nel corpo primitivo della *Commedia,* ma non ebbe il coraggio di ammetterlo francamente, per l'onesta ragione, che non trovava codici danteschi privi di codesto squarcio di *Inferno* VI. Noi possiamo invece ritenere, che l'Alighieri introdusse con una cotale violenza nel corpo primitivo dei sette canti non solo la scena della profezia di Ciacco, ma ancora il vaticinio di Vergilio in merito al Veltro, l'incontro con Francesca e forse altre giunte minori difficilmente precisabili. Perchè? O non perchè fa comodo alla vostra tesi? - ribatterà un avversario. - Il perchè è semplicissimo.

La profezia del Veltro-Dux, che Dante introduce sul principio del suo *Inferno* definitivo, alla fine del *Purgatorio,* a mezzo il *Paradiso,* è una ed inscindibile. È un suggello potente, che il poeta volle imprimere alla *Commedia* prima di pubblicarla. Ora, in bocca a Cacciaguida essa profezia

sgorga spontanea dalle premesse dell'opera; Cacciaguida è un novello Anchise, e come tale, chiamato a vaticinare a Dante i dolorosi misteri della sua vita futura. Sulle labbra di Beatrice essa profezia chiude una storia simbolica della Chiesa: chiusa alquanto stentata e non del tutto consona a sì solenne esordio, ma legittima e logica. Nel prologo dell'*Inferno* invece il Veltro viene ad essere un vero e proprio intruso, come tentammo di provare altrove e come vedremo meglio in seguito. L'episodio di Francesca fa le veci di quello vergiliano di Didone, incontrata da Enea nella mirtea selva. L'idea di una simile luogotenenza poteva nascere nell'animo del poeta a Firenze come a Ravenna; ma solo a Ravenna essa potè venire affidata a Francesca. Si badi che l'amorosa donna di Casa Polenta è l'unica « infelice amante » moderna, che Dante scorga: tolte le interpolazioni, non vedremo nella seconda visione fiorentina neppure il menomo accenno alla vita politica e sociale del secolo di Dante, giacchè l'uomo del « gran rifiuto » è certamente Esaù.

Accostiamoci alle fonti di codesta visione. Dante si prefigge un compito titanico; vuol conciliare sin dapprincipio l'oltretomba vergiliano con quello medievale; vuol portare l'armonia e l'ordine dei teologi nel vagabondaggio vario e pittoresco della fantasia dei visionari. Vediamolo all'opera.

Il prologo del poema, compresa l'apparizione di Vergilio, è tutto medievale. La calata di Enea agli Inferi era, oltrechè « virtuosa », spontanea. Esempi consimili non mancarono nei secoli di mezzo: al pari dell'Anchisiade, che si presentò alla Sibilla per chiederle un passaporto per l'al di là, coloro che scendevano nel pozzo di S. Patrizio si rivolgevano di proposito deliberato all'autorità ecclesiastica del luogo. Ma la tradizione prevalente era diversa: ne è ottimo esempio la regina delle visioni medievali, la *Vis. Tungdali.* Quivi un peccatore tramortisce per superno volere, è assalito dagli angeli stigi, è soccorso dal proprio Angelo custode, è portato da costui per vedere *e patire* delle pene, che si meriterebbe in eterno, se perseverasse sulla mala via. Dante accoglie codesto motivo primigenio; egli non fa che spostare l'Angelo custode vero e proprio sulla soglia della città di Dite, assegnandogli una parte affatto secondaria e riservando quella di guida escatologica principale ad un poeta antico prediletto, un po' dietro le orme di Brunetto Latini, molto in omaggio al proprio « lungo studio », quel magico « lungo studio » che saprà abbattere tutti gli ostacoli sull'ardua via di una pellegrina oltreterrena ammiratrice di Dante, Cristina de Pisan. La diavolaglia viene anch'essa riservata al basso Inferno e sostituita dalle tre fiere simboliche di Geremia; all'intero esordio del poema sacro Dante imprime un suggello di trasparente allegoria, ispirandosi ad un versetto del

Cantico dei Cantici (4, 6) commentato dai suoi amati mistici vittorini, al maraviglioso sermone terzo *de diversis* di S. Bernardo, dedicato ai versetti *Is.* 28, 10-20 (cantico di Ezechia: *dixi in dimidio dierum meorum: vadam ad portas inferi*), ad un episodio della *Vita I* di S. Brandano, che veniva accolto in molte leggende posteriori, tra cui quella di S. Ranieri. Il poeta sale un « dilettoso monte », l'Amana della Bibbia, forse, monte dell'irrequieta ed insaziabile gioia mondana; è assalito dai « leoni e pardi » che vi stanno rintanati, dalle tre fiere di Geremia, interpretate « moralmente » da Niccolò da Lira, come tre incarnazioni del diavolo, dai tre peccati fondamentali, secondo i quali, vedremo, sarà costituita la topografia dei tre regni d'Inferno presso S. Francesca Romana, che incontreremo, sempre uniti, sulle porte infernali, varcate da Ugo d'Alvernia, nel serraglio delle « fiere » simboliche dell'Ecl. X del Boccaccio, che possiamo scorgere, ancora uniti, prima di Dante, nel sermone I *in Annunt. Mariae* di S. Bernardo ed in molti altri luoghi. Dante riserva al classicissimo « famoso saggio » una parte di guida oltreterrena di stampo rigorosamente medievale. Non si tratta più di chiedere un « non indebito regno » auspici i « propri fati »; non si tratta di raggiungere il « caro genitore » - in tutto l'*Inferno* di Dante non troviamo il benchè minimo accenno a Cacciaguida e tanto meno ad Aldighieri -; si tratta di salvare, alla medievale, all'ascetica, l'anima minacciata dal demonio. Solo questo; nient'altro. È una « caccia al lupo » simbolico, come la narra Ugo da S. Vittore. Anche a Dante conviene deporre in terra l'abito del peccato, sbattere l'una contro l'altra due pietruzze, simboli di Cristo e dei Santi, come consiglia di fare Ugo a chi è assalito dal lupo e non si può difendere; senonchè questa « catarsi » mistica viene suggerita da Vergilio a Dante in una forma concreta e punto rara nel Medio Evo: quella di un viaggio nell'al di là. A differenza di S. Furseo, schiaffeggiato da un usuraio in pieno Purgatorio, per essersi appropriato un vestito di costui, a differenza di Tungdalo, Dante deve solo « vedere » e non più « patire » le pene dei malnati; il suo purgarsi personale si riduce a dei moniti eloquenti, che gli offrono le sofferenze ch'ei vede, ai rimorsi di coscienza propria, ad un cristiano ed umano senso di pietà, pur commisurato alla gravità dei peccati commessi dalle anime perse.

Il primo tentativo di porre l'antichità a fianco del Medio Evo spunta nell'Antinferno e nel Limbo. Sono due raffigurazioni parallele, simmetriche e punto contraddittorie. L'Antinferno è vergiliano e come motivo letterario e come paesaggio; ma è popolato dai « neutri » dell'escatologia cristiana. Di codesti « neutri » già vedemmo un tipico rappresentante; essi pullulano nella leggenda, dalla *Vis. di Abraam,* in cui il Patriarca vede, « sospeso » tra

la piccola porta del Paradiso e la grande dell'Inferno, un'anima non meritevole nè dell'uno nè dell'altro regno, alla *Vis. Tungdali*, a quella di Teodora, alla leggenda accolta nella cronaca bizantina di Gregorio il Peccatore, a molti monumenti iconografici, tra cui il *Giudizio* del Campo Santo di Pisa. La schiera di codesti « sciagurati » è raffigurata dal poeta quale processione con « insegna », motivo famigliare alle scolture romaniche e gotiche dei Giudizi; senonchè in esse codesta processione è comunemente incatenata e cacciata innanzi nella bocca d'Inferno da un diavolo umanizzato; presso Dante è a piede libero e tormentata da « mosconi e vespe », ossia diavoli zoomorfi.

Il Limbo è invece un'immagine tutta cristiana, innestata su ceppo ebraico; Dante vi alberga dei classici « spiriti magni ». Si sa, che per S. Tommaso il seno di Abraam ed il Limbo dei Padri stanno sotterra, sopra il Purgatorio e sopra l'Inferno, il quale ultimo, come presso Dante, è sprofondato nel « centro ». Dante, secondo il suo modo preferito di procedere, accoglie parte di codesto concetto; pone nelle viscere della terra il Limbo e riserva alla gloria dell'Empireo, sotto l'influsso di monumenti iconografici tipo musaico del Battistero fiorentino, il seno di Abraam. Che il Limbo dantesco sia ideato in forma di « nobile castello », sito in una « valle » tartarea, ma illuminato a luce artificiale, è insolito, ma non del tutto contrario alla tradizione. Il Limbo medievale può rivestire ora la forma di una « pianura » contigua al Paradiso, ove i Santi aspettano la seconda venuta di Cristo (*Vis. Alberici*), o quella di un « albero mistico », le cui radici s'inabissano nell'Inferno e sorreggono terra e mare; o quello di un luogo appartato e quieto, ove si può godere « qualche dolcezza di vita eterna, pur « senza la visione della Divinità » (*Vis. Theodorae*). Una specie di Limbo a forma di palagio tondo, avvampato dalle fiamme per certe ore del giorno, si ha nella *Vis. Tugdali*, che mi pare fonte dell'episodio dantesco. Notiamo, che nel suo viaggio d'oltretomba Dante incontra quattro volte porte, o fortilizi, o città merlate. La porta d'entrata dell'Inferno, la *ianua Ditis*, è di origine nettamente classica; il Medio Evo la sostituisce con la « bocca » d'Inferno o con l'imboccatura del « fiume » infernale. Classica e vergiliana è la cinta roggia della città di Dite; prettamente medievali il castello del Limbo e la cinta del Purgatorio, entrambi rampolli della Gerusalemme celeste dell'*Apocalissi* di Giovanni, sia pure non sempre diretti nè tampoco legittimi.

Vedremo che l'aver collocato i pagani virtuosi al Limbo seppe di forte agrume a parecchi epigoni di Dante. Non era, neanche questa, un'invenzione del poeta. Nel testo orientale della *Vis. Pauli*, essi pagani, bianco-

vestiti, ma ciechi, sono arroventati dalla vampa infernale assieme alle donne adultere: la versione occidentale vi sostituisce « monaci e monache che « non guardaro le loro badie ». Nell' antichissima *Vis. Carpi*, compresa nelle opere di ps. Dionigi Areopagita, due pagani stanno sull'orlo dell'abisso, pieno di rettili velenosi; Carpo vuole gettarli nella lurida buca per lo scandalo che essi destarono tra i suoi fedeli; ma Cristo scende dal cielo e s' intromette a favore dei miserelli, dicendo, come nella leggenda di S. Pietro: « colpiscimi; sono pronto a morire nuovamente per l'umanità ». La *Leggenda Aurea* e S. Mechthilde collocano i pagani nella parte men crudele dell'Inferno; più giù gli ebrei, più in fondo ancora i perversi cristiani; così accadrà nel Limbo di S. Francesca.

Dante non ardisce spingersi sino alle estreme conseguenze a cui arriva la nota leggenda di S. Cadoc; non redime l'anima di Vergilio; non usa verso i pagani virtuosi la generosità somma della bizantina *Vis. Gregorii*, ov'essi appariscono bianchi e rubicondi, come novelle spose, con vesti che sembrano intessute di tutti i colori della terra, ammirati dai Santi; per dire meglio, egli restringe tale generosità verso il solo Rifeo, esempio del *baptismus flaminis*, che, secondo una leggenda preumanistica, venne concesso anche a Stazio. Ma il poeta lascia ai gentili quel tanto di Paradiso - tradizionale, turrito e merlato - quanto era compatibile col rigore della dottrina teologica da lui professata.

I tre cerchi superstiti della « seconda visione fiorentina » sono riservati ai tre peccati più sordidi: lussuria, gola, avarizia; ai peccati carnali per eccellenza, che più deprimono l'uomo, ma vengono puniti con rigore meno aspro di quelli dell'anima, sopratutto di quello di superbia. Vedremo a suo tempo, che essa riflette qui la tradizione gregoriana. Sull'affresco del Camposanto di Pisa la topografia morale è pressochè identica, la disposizione dei peccati capovolta; avarizia e lussuria nel basso fondo, presso le gambe di Lucifero; gola immediatamente sopra la lussuria. I quattro peccati dello spirito stanno in alto, vicino alla testa di Satana.

La spartizione settenaria dell' Inferno è comunissima nel Trecento e nel Quattrocento; verso il 1480, in Francia, troviamo una descrizione dell' Inferno tradizionale divisa secondo i peccati capitali: è l'appendice « delle « pene dell' Inferno », aggiunta dal Vérard all'*Art de bien vivre et de bien mourir*. Un sistema analogo verrà seguito anche nel *Giudizio* di Michelangelo. Però, prima di Dante, tale spartizione dev'essere stata discretamente rara, anche perchè, come vedremo nel cap. III, i teologi annoveravano or sette, ora otto peccati capitali. Nelle sacre Carte il numero delle pene destinate ai dannati è limitatissimo e non vi è traccia di spartizione di esse pene

tra le varie categorie dei peccatori. Il Vangelo di S. Matteo e l'*Apocalissi* di Giovanni conoscono unicamente il « fuoco eterno » od il « lago di fuoco » e le « tenebre esteriori »; l'Antico Testamento ragionava di « fiamma, zolfo e spirito di procelle », di « tenebre », di *mallei percutientes* o di « fiamma e verme ». S. Agostino adotta quest'ultima formola e la chiosa, dicendo che la fiamma va intesa come pena corporale, il verme quale rimorso dell'anima. Però, anche i tentativi di differenziare i martirî tartarei sono antichissimi: il più antico tra quelli noti al tempo di Dante risale all'*Apocalissi* di Esdra; quivi i trecentisti potevano altresì trovare il saggio più remoto di costruzione « stereometrica » del dolente regno; il visionario ha cura di registrare il numero dei gradini scesi per giungere da una magione infernale ad un'altra. Nell'*Apocalissi* di Paolo le pene sono ancor più differenziate, che non in quella di Esdra. Giova notare, che nello spartire i peccatori gli antichi visionari seguivano un criterio ora geografico, ora sociale, ora morale. I primi due predominano nell'iconografia bizantina: basti citare la magnifica testa di slavo, rasata, dal ciuffo tradizionale, nell'Inferno di Torcello; essi sopravivono anche nella *Commedia,* per es. nel bollente lago dei « tiranni » e nella valletta dei « principi ». Però, sin dal tempo di S. Gregorio Magno una spartizione « morale » dell'Inferno viene nettamente concepita. Il Santo osserva, difatti, che gli Angeli legano la zizania che stanno per dare alle fiamme in tante fascine quanti sono i generi dei peccati, onde i superbi siano arsi coi superbi, i lussuriosi con i lussuriosi, gli avari con gli avari, i fallaci con i fallaci, gli invidiosi con gli invidiosi, gli infedeli con gli infedeli. Tutti all'Inferno, ma tutti puniti con tormenti d'intensità disuguale. Una spartizione « morale » e settenaria delle « pene » si fa innanzi nelle giunte medievali alla *Vis. Pauli.* L'iconografia orientale conosce solo quattro generi di pene: fuoco, ghiaccio, verme, tenebre; non risulta sempre chiaro, se i dannati li debbano patire successivamente, o se ciascuna suddivisione di anime perse sia destinata ad un solo genere di tormenti. Nella *Vis. Tungdali* i due concetti si sovrappongono; e sotto l'influsso di questa, unito a quello delle chiose gregoriane a Giobbe, l'idea della « pena alternata » penetra anche nella mente di S. Tommaso, la cui dissertazione in merito all'Inferno è notevolissima per il grande sforzo, non sempre vittorioso, di liberarsi dalle consuete e care immagini dei visionari, onde costruire un tartaro schiettamente simbolico e rigidamente logico. L'Aquinate si attiene alle poche pene mentovate dalla Scrittura: fiamma, gelo, tenebre, pianto, verme. Onorio d'Autun fa un passo più in là. Egli ritiene che le « pene » siano nove, giacchè i malnati « neglessero il consorzio « delle nove schiere Angeliche »; il noto « verso scolastico », diffuso per i

« ludi » medievali ne annovera otto o nove, secondo il modo di interpretare *fetor cum vermibus* come due pene od una sola. Nella versione, riferita da ps. S. Bernardo, nel curioso capitoletto « infernale » dell'*Instructio sacerdotis* (III, 14) esse pene sono decisamente nove: *malleus et fetor cum vermibus* (come due martirî staccati), *ignis et algor, visio daemonica, tenebrae, rubor, ignea vincla.* S. Bernardo nel sermone XLI *de diversis* tesse tutto un « pellegrinaggio ideale » dell'anima attraverso i vari « regni », il mondo o *regio dissimilitudinis,* il paradiso claustrale, il Purgatorio, la geenna, il Paradiso. Il suo Inferno è spartito ugualmente in nove « pene », che corrispondono ad un dipresso a quelle testè citate.

Una divisione novenaria rigida, estesa alle pene ed ai penitenti, si trova nel curiosissimo trattato *De contemptu mundi* di Innocenzo III. Costui riferisce le « pene » a noi già note in ordine diverso e riserva il fuoco alla concupiscenza, il freddo alla malizia, la puzza alla lussuria, il « verme inde- « ficiente » all'invidia ed all'odio, i « martelli percussori » alla colpa di « coloro che non meritarono di essere flagellati in questo secolo, giacchè « tentarono di esacerbare il Signore » (ps. 77, 38), le tenebre palpabili per la pertinacia degli infedeli, almeno quelli posteriori alla venuta di Cristo, la « confusione dei peccati » per il peccato di chi, dopo confessatosi, trascura la penitenza, l' « orribile vista dei demoni » per la malvagità di coloro che in vita vedono e fanno volentieri il male, le catene di fuoco per la cattiveria di chi « cammina ne' propri desideri e si rende schiavo del vizio ». Vincenzo Bellovacense non precisa il numero delle « pene »; seguendo le orme di un visionario innominato, egli insegna, che prima del Giudizio il martirio infernale viene somministrato dal solo fuoco; dopo la condanna finale una nuova « machina cruciatoria » verrà instaurata con il dissociarsi delle opposte qualità dei quattro elementi, onde le « pene » logicamente si ridurrebbero ad otto, senonchè il polistore avverte, che le loro varietà sono infinite e che esse sono disposte secondo la legge del contrapasso. L'interpolatore pre-umanista della *Vis. Pauli* vuol essere « meglio informato »: per lui esse « pene » sono centoquarantaquattromila, non una più, non una meno.

La divisione settenaria di Dante poteva derivare in parte da Vergilio, chiosato, attraverso Servio, dai magiscola medievali. Si sa, che l'oscuro accenno vergiliano ai « nove giri » dello Stige venne interpretato da Servio e da Macrobio, quale allusione alle nove sfere celesti che l'anima deve attraversare, calando dall'Empireo verso l'inferno terrestre, onde incarnarsi. Nel Medio Evo codesti *circuli* ritennero i nomi dei pianeti, ma si trasformarono man mano in vere e proprie magioni oltreterrene, sette delle

quali erano riservate all'Inferno, una al Purgatorio, una al Paradiso. Dante si ispira evidentemente a codesto modo volgato di chiosare Vergilio, a cui ricorre più d'una volta anche in episodi particolari del sacro poema; egli accoglie nella *Commedia* due *circuli* vergiliani, tali e quali; il primo ed il quarto, o secondo altro calcolo, seguito da una tradizione di cui sarà esponente il Petrarca, l'antinferno ed il terzo circolo (*infantes,* « morti per amore »). All'uscita dalla « selva dei mirti » egli deve per forza scostarsi dalla « scorta saputa » dell'*Eneide,* giacchè non era più in grado di metterla d'accordo con le esigenze di un Inferno cristiano. Il tentativo di conservare un equilibrio, sia pure instabile, tra oltretomba classico e medievale fallisce dopo i primi sforzi.

Nè debbono trarci in un fallace abbaglio i custodi dei singoli cerchi danteschi con i loro nomi e le loro fattezze. La presenza di Minos è, concediamolo, dovuta ad un puro zelo umanistico di Dante; così quella del « gran nimico » Pluto, retrocesso da diavolo maggiore a custode della quarta lacca, a servo di Satana ed a « maledetto lupo » defraudato dalla compagnia di Proserpina, che il poeta proclama « regina dell'eterno pianto », senza trovarle un posto « condecente » nella tartarea reggia. Ma quella dei loro colleghi nei cerchi più bassi deriva dalla schietta tradizione medievale. Che ogni reparto dell'Inferno abbia il suo diavolo speciale, lo saprà dire anche S. Francesca; qualcosa di simile, in forma assai confusa, si immaginava Giacomino da Verona. Fonte di tutti costoro è la *Vis. Pauli,* in cui la differenziazione delle pene porta anche logicamente a quella dei giustizieri. Certo, Cerbero, simbolo della terra divoratrice di ogni cosa, Gerione, simbolo dell'*aggregatio peccatorum, occultatio et perseverantia,* sono dovuti alla volgata vergiliana delle scuole; ma essa volgata si ispirava pure, per il sesto dell'*Eneide,* alla tradizione dei visionari d'oltretomba.

Abbiamo intravisto, che i chiosatori vergiliani ora comprendono nel numero dei nove *circuli* la « soglia degl'infanti », ora la escludono. È assai difficile giudicare, se nella *Commedia* primitiva Antinferno e Limbo fossero compresi nel numero complessivo dei cerchi; ma ciò non sposterebbe notevolmente l'economia della « seconda visione fiorentina » di Dante.

* * *

Enea non varca la scellerata porta del Tartaro. Dante, pur immaginando il suo Vergilio stregato dall'Eriton cruda di Lucano, è totalmente abbandonato nel basso Inferno alla tradizione ed alle proprie forze. Avendo ripreso « seguitando » la *Commedia,* il poeta tenta riaprire al mondo classico un novello spiraglio, con un tratto di violenza tipicamente « dantesca »: abban-

dona la divisione dell'Inferno in sette reparti e vi innesta la tripartizione aristotelica. L'unità logica e morale del regno buio ne uscì compromessa, ma l'intento non fu raggiunto. Ad onta della dottrina aristotelica, che insidia la mente di Dante e che tormenta quella di S. Tommaso, quando il grande Dottore ed il vate geniale ragionano delle pene tartaree, l'Inferno dantesco rimane schiettamente medievale; il poeta si limita a scostarsi alquanto dalla volgata letteraria per seguire quella iconografica, che gli permetteva di costruire un regno dannato saldo e scevro di contraddizioni almeno architettoniche. Le poche pietruzze vergiliane, che Dante raccoglie fuori del sesto dell'*Eneide* per incastrarle giù tra i dirupi del basso Inferno, vengono murate col cemento della tradizione. Nella selva dei suicidi il poeta si rammenta indubbiamente di *Aen.*, III, ma l'istessa presenza di codesta vegetazione tartarea nella città di Dite si spiega solo con la *Vis. Pauli.* I centauri arcieri sono eletti a giustizieri infernali, non già per pietà verso dei testi antichi, ma perchè nel simbolismo medievale essi comunemente raffigurano il demonio. I giganti dell'estremo pozzo infernale sono ben tolti a Vergilio ed a Ovidio; ma la loro parte di guardiani della magione di Lucifero è suggerita dalla *Vis. Tungdali.* Isidoro avvertì già i suoi pii lettori, che *Nemrod gigas diaboli typum expressit.* Lucifero stesso, conficcato nel ghiaccio, tricipite e dalle ali di pipistrello, è un elaborato alquanto complesso, ma tutto contesto di elementi medievali: la « bestia alata suso uno « lago de giazza » della *Vis. Tungdali,* il « principo delle tenebre » della medesima, il Lucifero tricipite del Battistero fiorentino, forse anche quello, ora scomparso, di S. Gallo, di cui ragiona il Boccaccio, può darsi ancora, qualche scoltura romanica sul genere del Satana a tre faccie di S. Pietro in Tuscania.

Il più rappresentativo dei personaggi classici del basso Inferno è Ulisse: ma egli narra a Dante una « favola » strettamente ispirata alla *Vita II* di S. Brandano, che Dante adopera anche nel *Purgatorio.* Essa *Vita* non era sconosciuta in Italia sino al tardo Rinascimento: ne trovai due codici latini e due volgari, tutti posteriori a Dante, due addirittura del Quattrocento. Il nome di « Brandano » viveva ancora nel contado toscano nel secolo XVI; ne fa fede il cosidetto Brandano senese.

Una robusta squilla umanistica apre la seconda cantica di Dante. L'azione comincia là « dove l'acqua di Tevero s'insala »; la prima figura umana che Dante e Vergilio incontrano sul loro cammino, è Catone. La « leggenda » di Catone non garbava persino a qualche amico di Dante; un anonimo ravennate, che può essere Menghino de' Mezzano, osserva in merito, nelle proprie chiose inedite alla *Commedia,* che la lode dantesca di Catone viene

contraddetta da S. Agostino, e che la « favola » della sua redenzione, anzi della scelta a giudice del Purgatorio, è destituita di autorità. Ma tale « ardimento umanistico » non si spinge oltre i primi due canti del *Purgatorio*. Troviamo anche nella seconda cantica qualche lieve reminiscenza classica; vi troviamo tutto un grosso frammento del Limbo dei gentili virtuosi, che il poeta non riescì ad interpolare nella sua sede naturale e dovè abbinare all'episodio di Stazio; vi rinveniamo qualche similitudine, qualche simbolo, tolto all'antichità. Qualche lembo del paesaggio paradisiaco di Vergilio venne ad arricchire il colorito di quello della valletta dei principi; ma la valletta stessa è tolta di peso alla *Vis. Tungdali*, come il Paradiso terrestre alla *Leggenda del Paradiso deliziano*, diffusissima ai giorni di Dante, come la « venerabile processione » degli ultimi canti alla *Leggenda patriziana*.

Certo, l'ardimento del poeta in codesta sua cantica più bella e più organica è grande.

Sin dal tempo di Origene il Purgatorio era raffigurato quale fiume di fuoco, che conveniva attraversare per giungere al cospetto di Dio. Codesto concetto è anteriore allo stesso cristianesimo: fuoco ed acqua, come materia di purgazione, si ritrovano anche presso Vergilio. Tale motivo primigenio viene tramandato nel basso Medio Evo dalla diffusissima *Vis. Fursei* ed entra nella *Commedia*, ove la traversata del « muro » di fuoco si fa entro la vampa stessa, non già per mezzo di un ponte, come nella *Vis. Tungdali* ed in visioni affini. Il celeberrimo « ponte » del Purgatorio, che in una leggenda russa viene, con immagine commovente, costruito dai poverelli di Cristo di elemosine e buone opere dei fedeli, trova un posticino anche nella *Commedia*, ma viene spezzato in dieci e perde il proprio significato simbolico: esso si trasforma nella serie di « ponti » dell'ottavo cerchio, che un miniatore tradizionalista s'immaginerà ancora nella foggia di ponti levatoi in legno.

Nel secolo x circa alla raffigurazione « simbolica » del Purgatorio in forma di fiume rovente, attraversato o no da un ponte, subentra quella « verista ». Una visione d'oltretomba, scritta da un teologo latino alle prese coi greci ed attribuita da lui a S. Cirillo di Gerusalemme, mise in circolazione l'immagine di uu Purgatorio foggiato quale Inferno vero e proprio, un po' meno sprofondato nelle viscere della terra ed un po' più mite di quello dei dannati. Tale versione costituì la base della *Leggenda patriziana* e viene accolta non solo da S. Tommaso, ma anche da parecchi teologi posteriori. Ugo da S. Vittore la conosce e l'approva, pur osservando, sulla fede di « non poche rivelazioni » che, oltre al « carcere tenebroso » sito nei pressi dell'Inferno, le anime purganti espiano le loro singole colpe

anche nel mondo, nel sito preciso ov'esse furono commesse. Ugo accenna anche all'opinione di coloro, che collocavano il Purgatorio non già nelle viscere della terra, ma fuori, al lume del sole, in una qualunque regione lontana. Dante fece tesoro delle parole del mistico vittorino. Assai prima S. Gregorio Magno aveva ragionato, auspice l'*Apocalissi* di S. Giovanni, di un Inferno superiore in terra, un Inferno inferiore sotterra. Il Padre della Chiesa, grande codificatore del dogma del Purgatorio, conosce tanto la raffigurazione simbolica di esso, quanto quella che gli uomini del Medio Evo direbbero « letterale ». In una delle visioni da lui riferite apparisce il ponte tradizionale, gettato attraverso un fiume nero, fumoso e puzzolente; tale ponte mena dalla tetra plaga infernale agli *amoena vireta* del Paradiso deliziano, ideati quale accampamento di beati. Qualche tenda di esso accampamento è però ancora tocca da graveolenti esalazioni del fiume. In un'altra visione un diacono, morto in odore di santità, che venne confermata da un miracolo avvenuto sulla di lui sepoltura, apparisce in un *calidarium* termale e confessa di essere avvampato dalla fiamma purgatrice per l'ostinato ossequio verso un antipapa.

Nella *Vis. Tungdali* il Purgatorio è rappresentato in parecchie immagini simboliche, tutte site fuori dell'Inferno ed a cielo scoperto. È un « muro molto grande », a' piedi del quale i purganti sostengono « piova et vento », fame e sete, pur avendo lume e non sentendo puzzo. Costoro sono puniti per avere trascurata l'elemosina, pur essendo casti ed onesti: li aspetta la « eternale beatitudine ». È un dilettoso campo fiorito, ove sgorga una « fontana d'acqua viva »; la « valletta dei principi », insomma: Tungdalo vi trova difatti, tra altri laici, due re da lui conosciuti, acerrimi nemici in vita, ora contriti dei propri mal fatti, ma non peranco ammessi alla gloria del Paradiso. È per ultimo l'« aula del re Cromazio », di cui ragionammo a proposito del Limbo, casa nobilissima, tutta adorna d'« oro, ariento e... priete preziose », ove Cromazio siede in trono tra il fulgore della più sublime regalità, servito da molta gente, attorniato da un clero sfarzosamente adorno « come dovessono dir Messa »; tutti poverelli ai quali il re faceva in vita ricca elemosina. Ma esso re è un « adultero misericordioso »; premiato per la sua generosità, punito per il peccato carnale. Per tre ore al giorno la casa si oscura, il Re ne esce fuori tra il pianto de' suoi servitori, viene immerso nel fuoco « fino al bellico » e crucciato col cilicio dal « bellico » in su.

Dante trovò adunque pronti parecchi elementi del suo « Inferno superiore » o Purgatorio. Conviene ricordare che S. Tommaso riferisce, discutendo se il fuoco infernale sia sotterra, l'opinione di « alcuni filosofi » che

posero l'Inferno sotto l'orbe terrestre, ma sulla superficie di essa terra, nella parte a noi opposta, come pare voglia Isidoro (*glos. ord.*, Isaia, 60, 19), onde gli empi non possano fruire del lume del sole e della luna. Ognuno vede come tale opinione abbia contribuito alla genesi della raffigurazione dantesca. Il suo ardimento consisteva nel collocare il Purgatorio di Tungdalo sulle cornici della montagna del Paradiso, « la madre delle montagne « del mondo », dice la leggenda russa, e di sposare armonicamente la leggenda del Purgatorio, tipo pseudo-S. Cirillo, con due bellissime e poetiche raffigurazioni: la *navigatio* verso l'isola beata, la salita al Paradiso terrestre; congiungere cioè alla leggenda del Purgatorio elementi desunti dalla *Vita II* di S. Brandano e dalla soave *Leggenda del Paradiso deliziano.* Dante costruisce con mano libera e sicura, ma i suoi materiali sono tutti tolti alla tradizione. Anche la leggenda bramana d'India conosceva il *Maha Meru,* una specie di monte del Purgatorio, con terrazze alle falde e col Paradiso deliziano in cima: ognuno sa che tale monte leggendario è in fondo il Picco d'Adamo nell'isola di Ceylan. Un'altra versione di tale leggenda, essenzialmente marinara, viene riferita da Pomponio Mela, autore sconosciuto a Dante: è l'« isola dei beati », come la ritrarrà il Tasso. Nelle *imrame* irlandesi del secolo VIII-IX, il « mito », che sinora vagava per i mari subtropicali, trova un sicuro rifugio nelle acque gelate dell'Atlantico del Nord. Nell'*imrama* di fra Maelduin codesta isola si erge tra mura d'oro, d'argento, di rame, di cristallo. Nella *Vita II* di S. Brandano l'isola dei beati perde il suo aspetto fantasioso e romanzesco; assume una veste « stilizzata »; ancora una volta la leggenda escatologica si sposa con quella liturgica: tre cori di beati distinti per il colore delle « stole » vi cantano in antifona l'ufficiatura ecclesiastica, ora visibili, ora ricoperti da una nuvola luminosa. Nelle versioni posteriori della leggenda brandaniana, sino a quella del *Paradiso di Novgorod* (secolo XIV), codesto monte sacro viene descritto con particolari ognora più ricchi e più smaglianti; un saggio eloquente ne offre la traduzione volgare della *Vita II* di S. Brandano, pubblicata dal Villari.

*
* *

Se Dante non riuscì ad imprimere un forte suggello classico alla cantica, creata nel periodo più eroicamente umanistico della sua vita, sarebbe difficile aspettarsi cotanto dal Paradiso. Quivi il sommo poeta non si aggrappa più alle vesti di un Vergilio vero od immaginario: ma, incoronato e mitrato, libero e sano nell'arbitrio della sua arte sovrana, gareggia con il « dolce Pedagogo », contrapponendo al gran discorso togato di Anchise nei Campi Elisi la solenne « orazione politica » di Giustiniano e

la profezia di Cacciaguida. La prima rappresenta pressochè l'unico contributo, che Dante abbia chiesto all'antichità in tutta la terza Cantica; è un geniale adattamento cristiano dello schema retorico-filosofico della storia romana, quale lo aveva ideato Anneo Floro.

La macchina del Paradiso dantesco, al pari dell'ossatura del suo Purgatorio, è medievale. Esso Paradiso, come tutti sanno, è doppio; la parte più antica e più consona alla volgata escatologica è la Rosa mistica, la quale, già lo accennammo, ha più d'un punto di contatto con le « macchine del Paradiso », allestite nelle chiese d'Italia dai giorni di Dante sino a tutto il Cinquecento. Il poeta, difatti, contrariamente a quanto farebbe supporre la struttura dei cieli tolemaici, mira codesta Rosa in uno spaccato verticale, rotondo, simile ad un rosone gotico; si mette in un certo senso al di sopra di essa per guardarla - pare incredibile - dall'alto. Ma codesta Rosa non è identica a quella delle « ruote angeliche », quale appariva nel teatro sacro; i suoi « scanni » derivano invece da monumenti iconografici tipo musaico del Battistero fiorentino o dalla *Vis. Tungdali.* Nel disporre codesti « scanni » Dante è più « romanico-bizantino », che « gotico »; egli colloca il Battista al posto, che secondo l'usanza francese, accolta pienamente da S. Gherardesca, spettava a S. Giovanni Evangelista. La disposizione dei Santi in codesto suo Paradiso tradizionale segue a un dipresso quella dei beati cori nell'iconografia, ma talvolta se ne scosta capricciosamente.

L'Alighieri trascura affatto una forma abbastanza comune di raffigurare le beatitudini paradisiache, che pur non poteva ignorare. Tale forma è documentata da Onorio d'Autun e da Vincenzo Bellovacense, nonchè da parecchi monumenti iconografici. Essa rende simbolicamente la gloria celeste con sette o quattordici figure di beatitudini del corpo e dello spirito; s'intende bene, che Dante, il poeta del sommo dinamismo, non poteva giovarsi di codeste figure immobili, ottime per la ieratica calma di un portale scolpito, ma inutili e pericolose in un poema. Anch'egli crea un suo Paradiso simbolico accanto a quello « letterale »; ma esso Paradiso è intessuto di fiammelle incorporee, carolanti su « sfondo neutro » di pura luminosità e di musiche soavissime.

Il poeta non cammina neanche qui su terreno perfettamente sgombro: ebbe una fonte ed un predecessore a lui probabilmente sconosciuto. La fonte è, come ognuno s'immagina, il *Somnium Scipionis,* il predecessore, l'anonimo visionario dell'*Ascensione d'Isaia,* che un giorno potrà forse sprigionarsi, al pari dell'*Apocalissi* di Esdra, da qualche zibaldone pre-umanistico. Il profeta è guidato di stella in stella da un Angelo del settimo

cielo. Egli comincia col salire nel firmamento e vi assiste ad una zuffa diabolica, prototipo di quelle di Tungdalo e di Dante. È risaputo, che i diavoli avevano il potere di vivere e nuocere sin nella sfera sublunare, e perciò picchiano di santa ragione Guntelino, novizio cisterciense, nella sua scalata al Paradiso; S. Francesca narrerà in merito molti gustosi particolari. Dal firmamento Isaia sale nel primo cielo. Quivi e nei cieli successivi non vede anime beate, ma solo i troni di quei singoli Angeli motori, dei quali ragionerà anche Dante. Essi troni sono circondati da Angeli musicisti. Di stella in stella i fulgori si fanno più abbaglianti; al pari di Dante, Isaia si trasforma anch'egli nel salire, acquistando sempre maggior splendore; nel terzo cielo egli dimentica ogni cosa di quaggiù. Nel sesto non più trono, nè Angelo motore; il moto viene direttamente dal primo mobile. Ivi spariscono anche gli Angeli men perfetti e men gloriosi, che nei cieli inferiori stavano alla sinistra di esso trono. La luce dei primi cinque cieli sembra tenebra nel sesto; Isaia vi prende parte al canto angelico. La salita al settimo cielo viene concessa al profeta solo dopo provato che colà si custodiva la bianca stola, riservata a costui. Vi dardeggia una luce maravigliosa; vi si scorgono Angeli senza numero e tutti i giusti da Adamo in poi; Abele, Enoc, tutti rivestiti di splendide vesti paradisiache, non peranco seduti sui troni ad essi apparecchiati, nè incoronati. Cotanta gloria suprema è riservata a dopo l'Incarnazione del Verbo. Ivi il profeta vede i libri dei destini futuri dell'umanità, le vesti per le anime nasciture, ivi Isaia si trasfigura e, trasumanato, ha la grazia di vedere Cristo Dio ed Uomo.

Così il visionario orientale del I secolo, in stretto accordo con Dante. La voce di costui poteva essere fioca o muta nel Trecento; ma una debole eco delle sublimi armonie da essa evocate non si spense del tutto: ne fanno fede le due visioni italiane di Alberico e S. Gherardesca. Nella prima vediamo, all'uscita del Purgatorio, un « campo splendido, soave e decoroso », olezzante di gigli e di rose. Nel mezzo di esso campo è il Paradiso deliziano, ove le anime dei giusti entreranno solo dopo il Giudizio: è una *planities immensa*, altissima, vicina al cielo. *Circa Paradisum* si erge un giaciglio, custodito da due sacerdoti con turiboli fumanti; vi riposa un Innominato, l'essere del quale è svelato ad Alberico dalla sua guida, S. Pietro, ma che deve rimanere nascosto ai mortali. Indi, scortato da una Colomba, da S. Pietro e da Angeli, Alberico s'innalza al primo cielo e da lì vede in estasi tutte le regioni superne. I primi cinque cieli sono vuoti; nel sesto sono raccolti i cori Angelici, Patriarchi, Profeti, Apostoli, Martiri, Confessori, Vergini. Gli Apostoli hanno degli scanni più eminenti, S. Pietro siede

più in alto di tutti. Nel settimo cielo si erge il trono di Dio, circondato da Cherubini.

La visione di Alberico, che generalmente si ritiene sconosciutissima in Italia sino alla sua scoperta, nell'estremo Settecento, era meno ignorata di quanto si creda. S. Gherardesca ne ebbe probabilmente sentore; anche essa perviene alla Gerusalemme celeste dopo avere attraversato i cieli planetari e vi vede dei beati scanni di livello disuguale; senonchè l'immaginosa donna toscana vi scorge e torri e castelli ed attendamenti, sovrapposti in modo un po' indigesto sulla primigenia immagine della Rosa. Non giurerei che Dante abbia del tutto ignorato la visione di Alberico; la conobbe quasi certamente il Boccaccio, che potè leggerla a Montecassino e se ne servì nella sua decima Ecloga.

La *Commedia* è un maraviglioso quadro medievale, rivestito da una tenue cornice classica. Quando il poeta confessa di avere attinto a Vergilio sopratutto « lo bello stile », ha profondamente ragione. La materia classica gli serve, come servirà più tardi all'Ariosto, quale insuperabile modello di tecnica poetica, di buon gusto, di possente « freno d'arte »; quella medievale gli offre il pietrame greggio, di cui egli costruisce la sua grandiosa cattedrale epica. Sarebbe però ingiusto voler affermare che le leggende medievali fossero per Dante non più di quello che per Michelangelo era il marmo della Lunigiana, che costui pur tanto faticosamente ricercava. Esse leggende erano per il divino poeta esattamente ciò che per l'Ariosto saranno i romanzi del ciclo di Carlo e di Artù, fonti di ispirazioni, sorgenti di soave, fresca poesia, or mesta or lieta, sempre viva di colori e profumata di sana e selvatica fragranza. Nessuno ardì mai negare a messer Lodovico una dimestichezza con la materia di Francia; a Dante, immaginato quale superuomo e superpoeta, disumano nella sua transumanazione, vista con l'occhialino di pigmei pedanti, si vorrebbe negare ciò che si concede a tutti gli uomini di genio: il diritto di far tesoro della tradizione preesistente.

E quale tradizione! Viva, salda, arzilla lunghesso tutto il Rinascimento, sino al Tasso! Una tradizione che elimina spietatamente tutte o quasi le « innovazioni » dantesche e fa sì che gli umanisti e gli uomini del Barocco, pur ammirando Dante, vedano l'oltretomba con l'occhio dei classici e con quello dei visionari medievali.

II.

I primi sèguaci e detrattori di Dante: l'anonimo rifacitore italiano del romanzo di Ugo d'Alvernia, Immanuel Romano, Albertino Mussato, Cecco d'Ascoli.

I primordi della « fortuna » di Dante in Italia sono più che modesti, specie per cotanto nome: qualche frammento della *Commedia* trascritto, mentre il sommo poeta era ancor vivo, sulle carte di notai bolognesi; un prezioso sonetto di Giovanni Quirini a Can Grande con la preghiera di schiudere le bellezze, tuttora nascoste, del *Paradiso;* un codice ebraico livornese, probabilmente di Immanuel Romano, con trascrizione in caratteri ebraici di brani del *Purgatorio* e del *Paradiso,* chiose ebraiche ai medesimi, e strane varianti nel testo di Dante. Siamo ben lungi dalle esplosioni di copioso, ma stereotipato entusiasmo, che diventeranno d'uso nelle cerimonie del varo di navicelle poetiche costruite nel Rinascimento: il « legno » di Dante errava troppo solingo, lasciando ai loro lidi gli ascoltatori della « piccioletta barca ».

Eppure, coloro della « piccioletta barca » ascoltavano, riverenti e commossi. I primissimi ammiratori di Dante dovevano formare una compagnia alquanto eterogenea: grandi signori d'Italia come Can Grande e Moroello; oscuri cantastorie del tipo di colui che rifece in versi franco-veneti il romanzo di Ugo d'Alvernia; novizi domenicani, ai quali i superiori credettero saggio proibire la lettura di Dante, segno che era ben gustata; giovani aspiranti alla « palma » della poesia volgare, che venivano a Ravenna a farsi istruire dall'altissimo poeta; popolani fiorentini, assai probabilmente analfabeti, che biascicavano e storpiavano i versi del concittadino bandeggiato. Tutta gente che, con maggiore o minor rispetto, gli umanisti tacceranno di « idiota ».

La scienza ufficiale e l'arte dell'incipiente Rinascimento si mostrarono sin dapprincipio riservate e guardinghe. Tutti conoscono il passo diplomatico di Giovanni di Virgilio presso Dante, onde convertirlo ad un formolario poetico, venuto giusto allora di moda e che doveva durare per tutta la prima metà del Rinascimento: lingua latina, forma più o meno classica, soggetto rigorosamente moderno; del pari, tutti sanno l'esito di codesto passo. Dante non si convertì che a metà. Impugnò la fistola pastorale latina, anche per non essere da meno del Mussato, ma rimase fedele alla grande poesia epica volgare, allo stile « comico » e « sordido ». Novello S. Francesco dell'arte, egli rimase fedele al proposito di farsi « pusillo » per essere poi « tratto suso alla mercede ».

E la « mercede » gli venne dal basso. Il primo devoto ed imitatore dell'esule fu un oscurissimo cantastorie franco-veneto, errabondo per l'Alta Italia. La conoscenza non comune delle prime due cantiche dantesche che egli sfoggia e l'evidente sua compiacenza nell'ostentarla fanno supporre, che egli si rivolgesse a qualche corte, ove il nome di Dante era caro e noto, che cantasse cioè o a Verona od a Ravenna. Non è improbabile, che il rifacimento dell'anonimo vada collocato prima della morte del poeta; chè il cantastorie ignora totalmente il *Paradiso*.

Il « cantare » di Ugo, il *liber Alvernischus* acquistò in Italia pieno diritto di cittadinanza; Andrea da Barberino lo ridurrà in prosa toscana, prima ancora di lui un anonimo, in cui sarei tentato di scorgere il Giovanni Vicentino del quale ragiona il cod. *Magl.* II, II, 58, rifonderà in terza rima l'episodio della calata di Ugo all'Inferno e ne farà un poemetto in otto canti, sistemando il tartaro del romanzo franco-veneto in sette gironi oltremodo « danteggianti »; il poemetto viene chiosato da Andrea ed incluso nella sua versione prosaica. Verso la fine del Quattrocento tutto il romanzo sarà compendiato in rima e divulgato in tal veste per la stampa nel 1506 e 1507; nel 1487-8 (st. pisano) un « trombetto » pisano, Michelangelo da Volterra, ne ricaverà un breve poemetto; nel Trecento avanzato la « calata di Ugo all'Inferno » verrà incastrata nel travestimento umanistico del romanzo di Guerrin Meschino, per opera del già mentovato Andrea.

L'umile fatica del randagio cantore franco-veneto ebbe fortuna: non saprei se per merito delle ostentate reminiscenze dantesche.

La calata di Ugo all'Inferno non è nè « virtuosa », nè « viziosa », nè « magica »; è squisitamente « cavalleresca ». Quando i paladini sentivano il bisogno di scendere nell'al di là, lo facevano non già per purgare l'animo al cospetto dell'eterno dolore, ma per compiere prodezze a gran dispetto della diavolaglia grossa e minuta. Il prototipo di cotali discese è antichissimo: esso risale per lo meno alla popolaresca favola greca della fatica infernale di Ercole. Se il figlio di Alcmena doveva strappare a Plutone il fedele mastino portinaio, Ugo assume il compito di chiedere a Lucifero un tributo per ordine di Carlo Martello, manco a dirlo, mal consigliato da un perfido genero, Sandino o Sanguino, la cui sposa s'invaghisce di Ugo, lo tenta e lo trae a sè, come la moglie di Putifarre, per la « capa redonda », viene respinta ed accusa il pudico paladino. Dopo un tale proemio, tra biblico e romanzesco, Ugo si mette in cammino, seguendo le orme dei monaci, che passarono per l'Inferno ed il Paradiso in cerca del romitorio di S. Maccario Romano; viene in Egitto, attraversa il deserto, giunge al Tigri. Naviga, come il Ranaldo boiardesco, in una

barchetta senza nocchiero e, sempre fedele all'itinerario dei monaci in cerca di S. Maccario, sbarca nel regno dei cinocefali, governati da S. Taddeo, Apostolo dell'Etiopia e prototipo del Presto Ianni. Costui assume la parte del Vescovo irlandese, dal quale andò a confessarsi il cavaliere Oveni della *Leggenda patriziana;* inculca penitenza al paladino: per quanto cercato con intenti bellicosi, il regno di Satana non si conquista con la sola spada. Ugo si fa anacoreta; segue in cotale novella veste ancor più fedelmente le orme dei monaci della leggenda di S. Maccario; ma, da buon paladino, non si accontenta di ammansire le fiere che gli sbarrano il passo, invocando il nome di Cristo: le uccide. Supera incanti magici; per poco non cade vittima di una novella Circe, ma viene soccorso da Dio che gli mostra il vero essere delle donzelle allettatrici, che si trasformano in diavoli: motivo, largamente sfruttato poi dal Frezzi e dall'Ariosto. Dopo sì faticosa peregrinazione, entriamo nello scenario di *Inferno* I: Ugo giunge ai piedi del Sacro Monte, ma, al par di Dante e di tanti altri pellegrini sfortunati, tra cui Cristina de Pisan, non può salirvi. Scorge sotto un albero un diavolo, vestito da pellegrino: e da qui *incipit Comoedia.*

Come nel *Mefistofele* del Boito, la prima guida escatologica di Ugo apparisce in « cotta bigia »: occhi piccoli, vista scura, « boca larga, dentadura cornuda »: diavolo gotico insomma, di stampo francese e con una certa tendenza verso le forme animalesche. Ugo gli chiede, se sia uomo o larva, lo scongiura in nome della Ssm̃a Trinità. Il diavolo gli confessa l'essere suo e si offre, in nome del Creatore, di condurlo « al gran dimonio ». La scena è dantesca, ma l'idea di costringere un diavolo a fare, per volere divino, da guida escatologica ad un uomo vivo, proviene nettamente dalla *Leggenda patriziana.* Meno ardito del cavalier Oveni, Ugo respinge i servigi della « cotta bigia », argomentando, con un buon senso più borghese che cavalleresco: « se a Dio piace, Egli invierà una guida più sufficiente ». Il diavolo, corrucciato, si ritira, ma non definitivamente; egli seguirà il paladino sino al trono di Lucifero. Intanto dalla selva esce « un'ombra armata fino al talone », spada al fianco, un bastone tutto verde di legno d'olivo, elmo d'acciaio scoperto, gambe lunghe. Codesto cavaliere membruto è Enea, munito, non saprei se del *ramus aureus* della Sibilla o dell'*oliva* della dantesca Beatrice. Anch'egli si offre per portare a salvamento il cavaliere francesco sino al « *dimonio* senza perdere ... un sol botone »; quasi ciarlatano da fiera, decanta l'esibizione dei tormenti infernali di anime perse, tra cui - povero Dane - quella di Aristotele.

Ugo è terribilmente prudente e malfidato. Sospetta anche nell'Anchisiade un angelo stigio travestito; Enea cerca di rassicurarlo: è proprio

lui, il troiano, che cercò l'Inferno con la spada tutta nuda. Ugo, dantescamente, si maraviglia: « Santa Maria... aduncha etu coluy de chi yo azo tante novele yntesso? »; Enea, con fare altrettanto dantesco, afferma di essere stato mandato ad Ugo per espresso volere di Dio; consiglia di non temere il diavolo, la cui possanza signoreggia bensì l'anima del « pio » troiano, pagano e dannato, non quella cristiana del paladino. Costui non si arrende ancora; si rimembra del tradimento che alcuni antichi, tra cui Servio, rinfacciavano ad Enea; respinge anche il fondatore della stirpe Giulia, poi piange, e le lagrime gli rigano il « barbozo ». Lungi dal corrucciarsi al pari del diavolo, Enea pietosamente lo consola. Tale commovente scena è interrotta del sorgere da una fontana, « senza nave ni galeia », di un vecchio dalla barba fiorita, capelli lunghi ed ispidi, faccia chiara, sopracciglia basse, alto una canna e mezzo, cotta nera, vesti colorate, cappello penzoloni dietro le spalle. È S. Guglielmo d'Orange. Enea lo presenta ad Ugo; scena dell'abbraccio tentato invano, come quello di Enea con Anchise o di Dante con Casella. Ugo, lieto come picciol fante che ritrova i genitori smarriti, si dichiara pronto a scendere nel regno buio, auspice cotale messo celeste. Ed incomincia la peregrinazione.

Per « lo diserto paiese » s'incammina tutta la brigata, cotanto bizzarra e diversa. Notiamo che la simultanea presenza del diavolo e di un Santo accanto a siffatto pellegrino non si deve alla fantasia del poeta anonimo; anche S. Tommaso, pur dichiarando che le pene del Purgatorio vengono inflitte dalla sola giustizia di Dio, senza l'opera di giustizieri diabolici od angelici, aggiunge che la presenza di diavoli ed Angeli in Purgatorio è assai probabile. In tutta la tradizione bizantina Angeli e diavoli sono compagni inseparabili dell'anima nei quaranta giorni delle tribolazioni aeree. La presenza di Enea nella catabasi di Ugo è dovuta invece unicamente a Dante.

La calata materiale nel dolente regno si compie in un modo intermedio tra quello che usò S. Paolo per scendere all'Inferno e quello che Dante mise in opera per salire al Purgatorio. Si giunge al mare; si naviga sur « un batel pulito », previa benedizione del legno da parte del Santo: Ugo ed il messo celeste nel mezzo, Enea davanti, il diavolo, zitto, di dietro. È vespero; la nave cala, come saetta, nella gran voragine. È oscuro: una luce soprannaturale si sprigiona dinanzi al legnetto, lasciando di dietro una scìa di cupe tenebre. Non è quindi più quell'« aer perso » che S. Tommaso e Dante ereditarono dalla fantasia vergiliana; è la nera foschia degli Inferni tradizionali, ove il pellegrino vede mercè lo splendore della sua guida od i guizzi degli occhi diabolici. Poi, siamo ad un dipresso sul

« ponte » della *Vis. Tungdali:* una via stretta tra « vermi » dalla bocca fiammante; aspra camminata, ove Ugo inciampa contro pietre e giunchi, acuti quale acciaio affilato - contaminazione dei « chiodi » della *Vis. Tungdali* con il roveto infernale di quella d'Alberico. Si giunge al muro dell'Inferno, con tre porte: su quella di mezzo è effigiata una donzella bellissima con rotolo aperto, sulla seconda un drago vermiglio incoronato, sulla terza un leone ringhioso. Sono le « tre fiere » di Dante: lonza - lussuria umanizzata -, lupa trasformata in « verme »; senonchè esse porte vengono ad inghiottire non già i peccatori di un dato reparto infernale, ma, in omaggio alla « topografia » etnico-sociale, di cui già ragionammo, i cristiani, i pagani, gli ebrei. La molteplicità di esse porte infernali non era invenzione recente: la troviamo già nell'oltretomba di Silio Italico, sconosciutissimo nel Trecento, ove rinveniamo la vergiliana calata d'Enea fortemente diluita con elementi popolareschi.

Abbiamo già ragionato dell'Inferno dei nove cerchi, quale lo immaginavano i chiosatori medievali di Vergilio. Ma costoro avevano il vezzo di riferire un'altra raffigurazione simbolica dell'al di là, che risaliva almeno a Lattanzio: un oltretomba nella forma della *littera picthagorea,* dell'Y. Essa lettera magica rende, secondo costoro, l'immagine della vita umana, che si biforca verso il bene e verso il male sotto l'impulso del volere umano; vi furono dei chiosatori pazienti che s'ingegnarono di collocare i singoli ostelli oltreterreni dell'*Eneide* or presso la « sutula » di questo segno simbolico, or lungo la gamba, or presso le estremità superiori. Codesto uso durerà nei poemi del Rinascimento, sino al Boiardo ed oltre. Anche Ugo, appena giunto al muro di ferro della città roggia, scorge le classiche due vie: una sale al Purgatorio, l'altra scende verso l'abisso. Si fa il segno della croce; entra, facendosi trascinare per i panni da S. Guglielmo. L'Inferno che il paladino scorge, non è quello di Vergilio, nè quello di Dante, bensì quello percorso da Tungdalo. Si comincia con la « valle dei fabbri », ostello dei lussuriosi presso Tungdalo, riservata nel nostro romanzo, sino al dì del Giudizio, ai « neutri ». Ugo vi interroga Enea, se questi sarà mai salvato. L'Anchisiade riga di lagrime il consueto « barbozo » e S. Guglielmo riprende il paladino per cotale scostumata curiosità, che « redopia » il dolore dell'anima persa. Indi si passa alla seconda « terra »; pena del « verme », inflitta a dei tapini, legati sui loro giacigli, come il Lucifero di Tungdalo: sono i lussuriosi. Badiamo, che l'immagine della donna adultera, punita con morsi di serpenti e legata, è comunissima; la ritroviamo nella *Vita di S. Maccario Romano.* Seguono i superbi, bruciati, come « lucerne »; Tungdalo li vide in un fiume di zolfo. Poi, si cammina accanto

a degli spiriti impantanati, come ranocchi: « giocatori e fioli de putana », ruffiani. Si noti che il motivo della « rana » apocalittica manca totalmente presso Dante; spetterà a Giovanni Stradano il merito d'introdurlo nell'illustrazione pittorica della *Commedia:* ma il cantastorie si ispirava anche ad *Inferno* VIII. Novello Filippo Argenti, apparisce il perfido Sandino, tra altri malnati, afferrati per le gambe e graffiati da diavoli tra le « sucide onde ». Dalla palude veniamo all'Acheronte, ostello di diecimila « despoliati spiriti ». Il « vechiardo fiorito », Caronte, si presenta, com'era d'obbligo; ma Chirone, il centauro arciere, simbolo, già lo sappiamo, del demonio, vuole impedire la traversata. Ugo, paladino non eccessivamente eroico ed alquanto noiosetto, rimprovera una seconda volta Enea per il tradimento di Troia, e l'Anchisiade, pur non essendo che ombra, si riduce a combattere il mostro; ma se codesta bomba incendiaria ambulante, che arde gli spiriti con i suoi strali, si mette in fuga, è infine merito di S. Guglielmo. Caronte, ad onta dell'obbligatoria riserva sul peso di Ugo, è alquanto più arrendevole. È tutto dantesco, « prende suo remo »... e giù « gran colpy ... per fianche e per costate » ai peccatori, dardeggiati da Chirone e rifugiati nel fiume infernale. Ma dopo sì drammatiche vicende, il « laido e superbo » demonio arciere se ne scappa, vomitando fuoco e bestemmiando « tute le magine de Dio » e la traversata si compie. In barchetta Ugo ha una cotal « dotanza »; gli viene la sete; il diavolo servizievole, quello della schiavina e della dentatura « cornuda », per ordine del Santo, gli porta del « vinelo »: scena che ritroveremo assai ingrandita nel *Morgante Maggiore.* Ugo, beninteso, ha ritegno di berlo; ma è proprio vino di Alvernia! Di nuovo valle tenebrosa, grande sbraitare di anime. Sono i « chierci », che insegnano il bene ed operano il male (*Inferno* XV, 106 sgg.). Indi, come nell'*Apocalissi* di Esdra, « prima schala del grande abisso ». Si fa, se possibile, sempre più buio a misura che si scende. Bufera che travolge uomini e donne: in seguito a curiosa contaminazione di *Inferno* IV e V siamo nel Limbo dei gentili. Tutti i non battezzati, anche se virtuosi, stanno qui. Ed « altra bonta non cy valerà niente », dicono, almeno per ora. E dopo il Giudizio? Il Santo, dantescamente, si rimette all'onnipotente senno di Dio. Ugo piange, poi si fa ripetere da Enea quell'istessa *Vis. Karini et Leucii,* che Dante si era lasciato sunteggiare da Vergilio (*Inferno* IV, 52-63). Ragionando, si giunge a pie' di un castello bene armato; se ne sporge fuori « Tolomio ... astroligo ». Costui ed i suoi simili si lambiccano il cervello, da buoni scolari, per sapere se usciranno dal Limbo: « voltano le carte, ma non trovano li ponty »... Entrati per la porta degli scolari, i pellegrini odono gran grida « e molto gran batere », onde hanno intronata la testa. Ugo non può nè vedere, nè

interrogare; Nicomaco, quello dell'*Etica* aristotelica, cerca invano di stabilire una calma relativa. Ugo fugge codesta specie di aula parlamentare in burrasca. Seconda porta, con la scritta *Ferabus* (Erebo?), con diavoli intorno. Quivi i pellegrini scorgono uno scienziato presuntuoso, il quale, con i suoi colleghi, legge in caratteri infuocati la sentenza dell'eterna condanna. Terza porta: anime e diavoli anonimi. Quarta: grande fossa, alte mura, strano e bel ostello di gente giovane, piacente, fresca, sana, dai drappi « bianchi e color di grana », alla moda d'Italia. È una Corte d'amore. Da un'altana il « maistro » legge. Quivi si rifugiò, schivando, non si sa come, la bufera infernale, parte della « gente troiana » e greca, Ettore, Achille, Agamennone. Ugo è preso da maraviglia; esprime la brama di stare con loro, se dovesse essere de' dannati; ma cotale solennità viene tosto interrotta da una goliardica baruffa tra spiriti. Si ride; anche S. Guglielmo. Indi si torna ai tormenti ed ai tormentati. Ecco una regina dalla cera scura: Aglantina di Guascogna, la fattucchiera, cui il marito, Guglielmo da Nanteuil, apparecchia lo strazio narrato, auspice Vincenzo Bellovacense, dal Boccaccio nella novella di Nastagio degli Onesti. Ugo la compiange, come Dante la soave Francesca. Ecco una battaglia infernale: spiriti incoronati contro demoni. È Agolante ed i suoi compagni di Aspromonte: credono tuttora di lottare contro la gente cristiana. Altro « cavaliere selvaggio », che perseguita invano un demonio, dalle fattezze di donna dal « viso chiaro », immaginando di dare la caccia a Tiboye, moglie di S. Guglielmo. Costei è lassù, tra i superni cori; un diavolo ne assume la forma, onde crucciare vieppiù il cavaliere, Tibaldo il Gagliardo. Ecco un nuovo castello, armato, tutto roggio di fuoco: è la gran casa fiammante della *Vis. Tungdali;* ma il castellano in lotta con i diavoli è Gerardo della Fratta, che crede ancora di battersi contro i Saraceni. Ora non gli val più l'orgoglio! Non vale più il fare da novello Capaneo, ripetendo le bestemmie dantesche! Altre valli anonime, poi un lago pieno di « vermi », come nella *Vita di S. Maccario.* Altri tormenti: ecco una laida schiera di ipocriti. S. Guglielmo « guarda e passa », senza degnarli della sua parola. Dopo una zuffa di Ugo con i demoni, si varca la quinta porta, dipinta a musaico di pietre nere e bianche; istoriata per nigromanzia. Altro « inferno degli scolari »; vi si canticchia a bassa voce, alzandola dipoi, come fa « il clerige » quando comincia la Messa - ed ecco la similitudine dantesca del canto, sposato al falso bordone dell'organo (*Purgatorio* IX, 139-45). Dunque, se gli scienziati stanno all'Inferno, la scienza stessa sarà forse un danno? È dunque follìa studiare? Enea ribatte il dubbio di Ugo: dannati sono i malvagi, gli ignari del vero Dio, tra questi Flegias, in omaggio alla chiosa medievale di Vergilio, che ne faceva un campione

della *scientia mundana.* Come i savi del Limbo dantesco, costoro stanno senza guai, ma disperati. Sesta porta: è la rasata scuola di Pitagora. Canta « ni per zoia ni per balo, ma per recordanza del tempo pasato »; canta, come l'usignuolo, le proprie pene. Qui la fantasia del nostro giullare par che si stanchi; egli comincia a ripetersi. Altro lago pieno di serpi; scena drammatica tra Ugo e Ruggero d'Alvernia; altra battaglia di fantasmi - Alessandro che perseguita i suoi traditori ed è invano confortato da Aristotele; tra nuove grida, Giuda d'Iscariot, Gano, Caino ed il Faraone. È la più « crudele stanzia » dell'Inferno, ma il cantastorie non la descrive. Stiamo dinanzi a Lucifero. Enea ingiunge ad Ugo di porgergli il suo messaggio. Ugo gli chiede il tributo in nome dell'Imperatore e minaccia di sfidarlo. Lucifero, loico, scaltro e calmo, risponde che Carlo sarà pagato « come a nuy se convene », ma intanto Ugo rimanga ostaggio. S. Guglielmo protesta, e Lucifero mitiga le proprie pretese, offrendo una « lettiera con il letto » con sopra uccelletti d'oro dal canto divino, una corona, un anello da sposa, una valigia molto bella e grande. Il conte Ugo si guarda bene dal mettersi in dito l'anello: lo terrà nella valigia; poi chiede da mangiare. Il demonietto servizievole lo rifocilla, previo permesso del Santo, con delle pietanze tolte dal desco famigliare del paladino. Indi costui si addormenta. S. Guglielmo ordina alla « cotta bigia » di portarlo a salvamento, prima di mezzanotte, con tutta la valigia; poi Enea se ne torna al Limbo, il Santo nel Paradiso.

Facciamo grazia al lettore della mala fortuna che i regali di Lucifero recarono a Carlo. Il fedele riassunto che cercammo di dare, con ogni brevità, di quanto offre la versione torinese, più ampia, di codesto bello e complicatissimo Inferno, basta per farne intendere il molteplice congegno. Giova notare che il giullare innesta le sue reminiscenze dantesche senza fatica sul ceppo primigenio di un oltretomba tra « irlandese », goliardico e cavalleresco, leggermente satirico e sensatamente borghese. Egli non poneva un abisso tra Dante e la tradizione. Così neppure il rifacitore in rima toscana, che danteggia con assai maggior fervore ed ha maggiori pretese umanistiche, ma che toglie all'oltretomba visitato da Ugo tutto il profumo della selvatica spontaneità medievale: insistiamo solamente sul fatto che costui riduce decisamente a sette il numero dei cerchi, pur raffigurati con sì penoso ossequio all'Alighieri.

Due sono le versioni superstiti del testo franco-veneto del nostro romanzo; entrambe posseggono una « calata all'Inferno » danteggiante. Ora, stento a credere che l'idea di aggrapparsi ai panni del sommo poeta sia venuta a due giullari quasi contemporanei in modo affatto indipendente.

Sino a prova contraria riterrò il testo torinese, quale versione primitiva, la più rozza e la più diffusa; quello padovano, quale tentativo d'« incivilimento » di esso testo, dovuto ad un cantastorie più pratico del francese.

Non crederei col Renier che il giullare, a cui si deve la versione torinese, si sia « stancato » d'imitare Dante. Egli innestò onestamente la materia dantesca a quella preesistente; in tutto il Rinascimento si farà a un dipresso così; anzi, tra tutti gli epigoni dell'Alighieri, questo poverello anonimo è tra i più fedeli alle orme del sacrato poema.

Ne avremo subito una riprova, ragionando di Immanuel Romano.

Immanuel ben Salomon ben Iekutiel nacque in Roma nel 1270, morì probabilmente a Fermo dieci anni circa dopo la morte di Dante. Tutti sanno, che questo dotto e saggio ebreo fu amico personale dell'Alighieri, che assai probabilmente conobbe a Verona, alla corte di Can Grande. Fu segretario della comunità ebraica di Roma, almeno sino al 1329; pare, che perdesse i suoi averi e morisse in esilio, a meno che non si tratti di una leggenda, foggiata sul modello della vita di Dante. Il *Paradiso e l' Inferno*, ventottesimo ed ultimo capitolo dell'opera letteraria principale d' Immanuel, i *Mehabberot*, è una visione d'oltretomba, tra seria e faceta, che il poeta ebbe - dic'egli - a sessant'anni, in un frangente psicologico che ha riscontri non tanto nella vita di Dante quanto in quella del Boccaccio. Il dolce cantore del vivere gaudente e spensierato, l'uomo in cui la Sinagoga vedrà, anche nel Quattrocento, un libertino irrequieto e pericoloso, invecchia. La morte di un giovane amico gli fa venire il brivido della tomba. Immanuel si pente dei falli della vita passata; vuole sollevare un lembo dei misteri dell'al di là. Tra tuoni e lampi gli si erge dinanzi il profeta Daniele, perfuso di raggi solari. Lo scenario cambia insensibilmente, con fine tocco artistico, famigliare anche a Dante, e dalla sua stanza, non sapendo come, Immanuel è portato all' Inferno. Giacchè, al pari dell'Alighieri, egli comincia, di proposito deliberato, badiamo, dalle « disperate grida ». Al par di Ugo, il poeta ebreo afferra il lembo del manto di sua guida onde entrare « nell'antro cieco pieno di tormenti, cui fuoco e gelo ovunque cinge e serra » (trad. Seppilli). Stiamo in pieno Inferno « irlandese »: valle « dei cadaveri », torrente rapidissimo, ponte tradizionale. Senonchè al principio di esso ponte si erge la « porta della maledizione ». Dinanzi a questa, gira una spada fiammeggiante vibrata da un « dimon truce e nero » (anche nella riduzione toscana della « calata » di Ugo la donzella ignuda, effigiata sulla porta infernale, per cui entrano i cristiani, ha un brando in mano). Migliaia di anime vengono trascinate nella porta da Angeli giustizieri, che vergilianamente e dantescamente ripetono: « qui è ingresso, e non uscita! ». Il tristo ufficio, affidato

a codesti Angeli, deriva però nettamente dall'iconografia medievale. Si entra. Tormenti tradizionali: roghi, pentole bollenti piene di metallo fuso, avvicendarsi brusco di gran caldo e di gran freddo, fosse piene di « vermi », anime calpestate da cavalli infernali e saettate da strali demoniaci, forche, impiccati in preda a corvi e falchi. I tormentati sono d'ogni tempo e d'ogni risma, portano scritti i propri nomi in fronte, tra essi filosofi e naturalisti, trascinati nel baratro per la mala vita e per le eresie professate, non per la scienza in sè. Aristotele è tra i martìri, come nella « calata » di Ugo, per avere insegnato l'eternità della natura. Galeno vi sta per avere sparlato di Mosè; Avicenna, strano a dirsi, per la teoria dei « parti verginali ». Simili a colombe, vaganti per una valle deserta, le donne adultere patiscono la bufera. Ecco poi dei giuocatori, ecco un ricco spilorcio, ora rinchiuso in una tomba strettissima, donde i diavoli lo liberano ogni tanto per trascinarlo al suo palazzo d'Ancona, e per straziarlo con il fargli vedere la sua vedova, felice con un altro marito. Va notato che gli avari, che « nullo spendio » fecero moderatamente, vengono puniti nella « valle del dolore, piena di lupi, di leoni e di serpenti », altra apparizione delle « tre fiere ». Ivi presso, Immanuel trova gli ipocriti, i duri di cuore, che tendono la mano verso il povero, sol per schiaffeggiarlo. I cattivi figli hanno strappata la lingua e tagliata la destra. Ecco poi coloro che mancano alla parola data, i mali reggitori delle comunità ebraiche, i simoniaci, i traditori, i calunniatori, indi, tra altri, gli assassini. Immanuele, d'accordo con la tradizione e Dante, incontra ogni tanto, tra le turbe anonime, delle persone ben individuate, che presenta ai lettori. Viene poi una turba di peccatori misti: sofisti, ingannatori, falsi scienziati, ciarlatani, cattivi predicatori; un « Inferno » lievemente « goliardico », ove Immanuel teme di dover finire anche lui, ma Daniele lo rassicura, un po' alla dantesca. Il poeta ebreo sarà salvo, perchè saggio chiosatore della Bibbia, predicatore di virtù, schivo di vendette e rancori. Sale in Paradiso, sempre aggrappato al lembo della veste di Daniele e con l'ordine di non mai « voler indietro... le ciglia », servendosi all'uopo della scala di Giacobbe; lo trova zeppo di ospiti biblici e post-biblici, tra cui, emuli di Anchise e di Cacciaguida, il suocero, la suocera Brunetta (bravo Immanuel!), i suoi maestri, qualche ebreo romano di riguardo. Nel Paradiso trovano pure stanza i pii gentili, luminosi più che sole: Immanuel precorre il Boccaccio, dichiarando che costoro furono i fedeli di un Dio unico, pur venerato sotto vari nomi. Ivi pure è l'ostello di peccatori pentiti, alquanto simili alla Cunizza di Dante; ivi il trono vuoto del cugino d'Immanuel, Giuda Romano. E giungiamo alla parte alquanto « faceta » della visione. Si bandisce una gara d'interpretazione biblica. Immanuel esalta alle stelle la propria valentìa, cimentan-

dola in una tenzone su tema, scelto nel salmo 68. David Re lo dichiara vincitore, lo bacia sulla testa, Salomone ed altri si rallegrano con lui. Si giunge, in cima all'Eden, alla tenda di Mosè. Immanuel è abbacinato dallo splendore; Mosè, per non accecarlo, si vela la faccia. Indi gli conferma, che l'anima sua è salva, ad onta dei peccati commessi, quale premio delle sottili chiose bibliche. Si scorgono i dieci troni « su cui pendea serica coltre del più bel colore », destinati ai martiri della fede, i cinque, riservati agli amici del poeta, tra cui un letterato geniale, magnanimo, amato dalle donzelle, franco e leale sì da fare tremare i re della terra; non Dante, come alcun credette, ma un qualche correligionario d'Immanuel. Altri padiglioni vengono mostrati al poeta: sono apparecchiati per due israeliti orvietani ancor vivi, ricchi di elemosine. Qui la visione finisce. Il profeta, guida d'Immanuel, gl'ingiunge di scrivere quello che gli fece vedere e si congeda scomparendo in « colonna di fumo ».

In tutto ciò v'è molto ingegno, molto brio, discreto senno ed alquanto umorismo, ma pochissimo Dante. Anzi, le assonanze con costui si limitano alla « bufera » delle adultere e forse al seggio vuoto di Giuda, qualora quest'ultimo motivo non sia attinto alla tradizione biblica e medievale, ov'è comunissimo; rammentiamoci del trono vuoto di tutte le Etimasie, incluse nelle solenni pitture dei Giudizi Universali, o dipinte a sè, quale motivo simbolico. Non scordiamo neppure il trono vuoto della *Vis. Tungdali.*

L'oltretomba di Immanuel è un prezioso documento dell'unità della tradizione escatologica, comune per i cristiani, gli israeliti, e, come fa fede un recente e dottissimo studio dell'Asin Palacios, anche per i maomettani; tradizione, notiamo, di origine nettamente cristiana e romano-bizantina, o, se preferiamo, « mediterranea ». È certo che Immanuel, benchè punto fanatico e piuttosto libero in materia di dottrina mosaica, volle plasmare un oltretomba accettabile per la media dei suoi lettori israeliti; e questo, con lievissime modificazioni, potrebbe essere accolto da qualsiasi visionario cristiano del basso Medio Evo.

* * *

L'unica « licenza umanistica » che si prende Immanuel, forse in contrasto consapevole con Dante, sta nell'avere redento i « pagani virtuosi », come più tardi tenterà di fare il Petrarca. Ma prima ancora che Dante morisse, un suo « emulo », più fortunato del sommo poeta, perchè già incoronato solennemente dai concittadini, Albertino Mussato, tentò di contrapporre alla maestosa e « gotica » costruzione dantesca uno snello e leggiero padiglione, insolitamente ed insolentemente classico. Per acuire la

beffa, il padovano volle lanciare codesta sua parodia di Dante proprio dalla città del Fiore. Siamo nel 1319, anno in cui, assai probabilmente, era da poco comparsa la redazione definitiva delle due prime Cantiche: chè altrimenti spiegherei a stento la simultaneità di codesto *Somnium in aegritudine apud Florentiam* e dell'epistola poetica di Giovanni de Virgilio a Dante.

Il *Somnium* del Mussato è un capolavoro di malizia e di finezza. Ha la forma di un'epistola, in bellissimi esametri, che farebbero invidia a messer Francesco, ed è indirizzato al Vescovo di Firenze Antonio degli Orsi. Il Mussato comincia in tono tra serio e faceto, come Immanuel, col narrare, com'egli si trovasse in viaggio, quale ambasciatore dei padovani a Siena. Beve il vino a stomaco vuoto, sente un freddo terribile; non giovano piumini nè carboni caldi. Gli viene la febbre; lo curano alla meglio ed in una lettiga lo portano a Firenze. Qui lo affidano a due medici, uno dei quali chiamato Dino. Dopo una medicatura alquanto complicata e meticolosamente descritta il poeta tramortisce, si sente « impiumare » il petto, ed in forma di colomba abbandona la casa ove giaceva il corpo egro. Si libra tra cielo e terra, poi per una piccola fessura s'introduce nell'Inferno. Non mi pare il caso di tormentare all'uopo le tartassate « colombe dal disio chiamate » di Dante: la « metamorfosi » ha un cotal sapore ovidiano; la « colomba », come vedemmo, è motivo consuetudinario nelle visioni d'oltresepolcro. Manco a dirlo, è vespero. Albertino, con ardimento tutto umanistico, s'inoltra per il « regno del superbo Dite », solo, senza guida e senza scopi religiosi o morali. È il primo Inferno post-dantesco, improntato alla pura mentalità del Rinascimento: un Inferno che si visita in gita di piacere. D'accordo con la *Vis. Pauli,* codesto oltretomba è però sito « alle sorgenti occidentali dell'Oceano ». Il pellegrino scorge dei diavoli - *semideos Manes* - ed innumerevoli dannati, che svolazzano *more avium;* questa volta non senza l'influsso d'*Inferno* V. Non urlano nè stridono: ronzano; come api o cicale. Poi scende in un luogo pieno di serpenti alati dai petti fiammanti: quadro nettamente « irlandese ». Larga porta, custodita da Cerbero, con mille serpenti roggi intorno. Il « dimonio » guaisce, ma con voce umana, giacchè fa un discorsetto punto dissimile da quello del vergiliano Caronte ed avverte gentilmente il poeta, che smetta pure ogni idea di ritorno alle stelle, essendo tale ventura riservata ad Ercole ed Enea. Fiume fangoso; in riva si stipano anime, dall'aspetto « quale già ebbero nell'umano corpo ». Si fa innanzi Caronte *incensis oculis,* - e vi è chi dubita della dimestichezza di Albertino con la *Commedia!* - Che non si tratti del Caronte vergiliano, cui *stant lumina flamma,* ma precisa-

mente del « Caron dimonio » dantesco, rivelano gli ulteriori attributi, che gli concede il Mussato:

Flant saniem nares, aeterno in labra fluentes,
Ore vomens eso pastum Bufone cruorem,
Barba impensa humet parvis inserta colubris.

donde si vede che Albertino fece tesoro non solamente del Caron, ma ancora del Cerbero demonizzato dell'Alighieri.

Non basta ancora. Assai dantescamente, Caronte si apparecchia a « battere col remo » l'importuna anima di Albertino, il quale sfugge al mostro e traversa a volo la « livida palude ». Sempre sulle orme dell'Alighieri, il Mussato arriva nella zona della pioggia infernale; come nella *Commedia,* il passaggio è rischiarato da una ribalta invisibile: *tribuunt ulla incendia lucem.* È l'« aer perso », suggerito a Dante da S. Tommaso ed a quest'ultimo da Vergilio. Le adultere però stanno non già nel vortice della bufera, ma nella nera « casa di filistino », quale la descrive la *Vis. Tungdali:* nei vari reparti di codesta casa inospitale esse vengono arse e divorate dai « vermi ». Poi, *aedes* degli omicidi, traditori, tiranni. Indi si affaccia dinanzi al pellegrino alato la *septem fornacibus aedes* della *Vis. Pauli* (nel testo volgare del Villari sono « fornaci ardente per VII fiame, e quive erano VII piaghe »). Ivi Albertino trova i parricidi e le madri assassine della prole, « reparto » di malnate tolto di peso alla medesima *Vis. Pauli,* indi i suicidi in caverne tenebrose. Le pene sono « irlandesi »: anime che inghiottiscono serpenti per poi partorirne altri; anime dilaniate da colpi di spada. Nel centro della terra, sempre secondo Dante, i tre fiumi infernali, Cocito, Flegetonte, Stige. In mezzo ad una puzza letale, superando delle alti torri, il poeta si appressa al « triste tribunale » di Plutone. È la prima volta che Gran Diavolo e Grande Diavolessa si trovano insieme: Plutone a destra, Proserpina a sinistra. Costei è scapigliata, con due serpi che dalla chioma le scendono sul tergo; il re dell'Erebo è dipinto quale autentico Lucifero giottesco: occhi di fuoco, sempre irrequieti, chioma ritta, come quella di tutti i diavoli ed indemoniati dell'arte romanico-bizantina; erutta zolfo e fiamma nonchè « putrido liquore » dalla bocca; la sua voce fa tremare il fondo del Flegetonte.

La visione del Mussato finisce un po' alla dantesca, un po' all' « irlandese ». Il poeta - o m'inganno - prestava orecchio più volentieri a Tungdalo che a Dante; il suo Inferno ad un tratto si palesa quale Purgatorio sotterraneo. Radamante ed Eaco ne fanno uscire le anime oramai mondate dal dolore. Il « fidissimo » diavolo Astarotte comanda, direi, il servizio

d'ordine, che regola tale uscita. Codesto irsuto angelo stigio porta l'elmo, ha in buon ordine lancia e scudo ed è alla testa di una brigata di portinai dalle chiavi di vario taglio. Chiamano, servendosi di apposito registro, le anime degne di liberazione, schiudono a stento le alte porte: Albertino, ben inteso, esce per quella d'avorio. Rivede la luce; sale su un monte altissimo, donde si scorge tutta Italia, e si risveglia nell'ospitale palazzo del vescovo guelfo.

Il solo fatto dell'avere dedicato a costui questo po' di roba era una sanguinosa ingiuria, scagliata contro Dante. Dino Compagni lo dice « chiamato (al governo della diocesi) per simonia, di vile nazione, animoso in parte guelfa, e molto nel volgo del popolo, ma non di santa vita ». Il Villani narra come esso Antonio armasse e capitanasse il clero fiorentino nell'assedio di Arrigo VII; un documento del 1320 lo chiama *ferventissimus zelator* della Curia e di casa d'Angiò. Questo prelato precursore dei peggiori del Rinascimento, amante di lusso, protettore delle arti e delle lettere, amico di Francesco da Barberino, rapinatore delle decime ecclesiastiche e probabilmente padre di un figliuolo naturale, con una cotale rinomanza nella cronaca pettegola di Firenze; ne fanno fede il Boccaccio ed il Sacchetti: ebbe per ironia della sorte il sepolcro cesellato dallo stesso Tino da Camaino, che creò quello dell'« alto Arrigo ». L'inviare proprio a lui, dopo essere stato ospite nel suo palazzo, una visione d'oltretomba con forti reminiscenze dantesche, non avrebbe quindi avuto niun significato, se nella mente del poeta non albergasse l'intenzione di beffeggiare Dante; era in fondo la ripetizione del caso di Petronio che volle insegnare a Lucano la buona creanza letteraria.

A parte la premeditazione canzonatrice, il *Somnium* è del più alto interesse. Esso prova come le visioni « irlandesi » e la versione pre-umanistica della *Vis. Pauli,* anch'essa cucinata « all'irlandese », fossero vive nella memoria di un uomo, ormai intieramente devoto alla causa dell'antichità risorgente. Tungdalo vince persino Vergilio.

***

Cecco d'Ascoli è per antonomasia *detractor* di Dante. Non sono alieno dall'ammettere, col Castelli, che il corrucciato accenno del sommo poeta alla « Piche misere » ed a Marsia in sull'inizio della redazione definitiva delle due ultime cantiche sia un colpo d'unghia leonina contro il tracotante marchegiano. L'ira achillea di Cecco contro l'Alighieri non abbisogna di novelle illustrazioni: i due, « magnanimi » amici a Ravenna, si guastarono irrimediabilmente e per incompatibilità di carattere e per ragion

di amor proprio filosofico che divisero codesti due uomini sì affini politicamente e figli di un'identica mentalità scientifica.

Tutti conoscono il cap. IV, 13 dell'*Acerba, in quo deridetur Dantes.* Merita rilievo il fatto che qui Dante è accusato di essere più *vates* che *theologus,* di « cianciare », di « favoleggiare ». Qualche decennio dopo, l'anonimo ravennate di Ambros. C. 198, *Inf.*, probabilmente Menghino de Mezzano, che conobbe Dante e chiosa la *Commedia* con deferenza non disgiunta da libertà di giudizio, esce in dichiarazioni poco dissimili. Egli scrive, nella chiusa della propria fatica, che volle chiosare l'« utile e dilettevole » *Commedia* secondo l'intenzione poetica dell'autore, pur non credendo che la visione di Dante fosse realtà o corrispondesse ad una realtà futura. Egli scinde la propria responsabilità da quella di Dante e non accetta ciò che il poeta disse « contro i pastori della Chiesa romana e gli articoli della fede cristiana » *in quibus ipse poeta vel fingendo vel animo livoroso vel iracundie zelo succensus a via recta in stilum erroneum illepidum vel ineptum invenerit* ... (*sic*).

Ma a Cecco non bastò il « deridere » Dante. Egli volle contrapporre a quello dantesco un Paradiso e, forse, un Inferno proprio. Il primo trovasi, secondo me, nel cap. V, 1 dell'*Acerba,* ove si ragiona di cielo empireo e cristallino, si rammenta il ratto di Paolo in Paradiso, si proclama, forse con cotale astio contro Dante, « lì non è pietà, ma pur ragione », si polemizza contro Averroè e contro i sofisti, probabile ritorsione delle lodi tributate da Dante a Sigieri di Brabante. Codesti brevi e scarni accenni ricevono maggior luce dalla « sciabolata » di I, 2, ov'è detto che del beato regno già « trattò quel Fiorentin che lì lui se condusse Beatrice », ma trattò senza autorità, perchè « tal corpo umano mai non fo divino, nè po' si come il perso essere bianco », essendo ognora in preda a desii carnali « sempre nuovi ». Anzi, secondo Cecco, tali desii, la « lussuria » di Dante, di cui ragionano il Boccaccio e l'anonimo ravennate da me scoperto, lo impegolarono « in basso loco »: « chè so disio sempre lui tenne dentro ». Non dunque Paradiso dischiuso per l'invincibile forza di Amore, ma alcunchè di simile ai cieli che Cristina de Pisan sale faticosamente su scala intessuta dalle sottili cordicelle della Fantasia in nome del « lungo studio ». Da parte di Cecco tutto ciò può sembrare alquanto odioso a noi, ma era profondamente umano; amante infelice, egli aggredisce le donne peggio del Boccaccio vecchio e scaglia anche contro la Beatrice dantesca un irato « perchè con lor tanto millante? ».

Se Dante è condannato per lussuria, egli dovrebbe avere una cotale competenza almeno in fatto di Inferno e di demonologia. Ciò non sembra a

Cecco. In un brano curiosissimo (IV, 5) egli nega trionfalmente a Dante la conoscenza di un « secreto » per far scacciare i diavoli perturbatori dell'aria ne' temporali estivi; « secreto » d'altronde semplicissimo: far suonare le campane. V'è di più: il lib. II del poema mi pare un'indiretta risposta all'*Inferno* dantesco. Cecco è terribilmente loico anche qui; sostituisce all'Inferno « verista » del fiorentino un regno simbolico dei vizi, affine a quello che dipinge il monastico *Viridarium Consolationis.*

L'ascolano tratta Dante con esilarantissimo sussiego pedantesco, ma si compiace assai di notare che il grande esule gli aveva scritto per esprimergli un dubbio; lo tratta da concorrente, ma temibile ed onorato.

Codesta tenzone ebbe sin troppa fortuna. Dai crocchi letterari la sua fama si riversò nel popolo ed andò a finire nella bizzarra leggenda del gatto ammaestrato nell'arte di fare il candeliere vivente. È curioso che essa leggenda popolaresca non si sbizzarrì affatto sul conto di Dante, se si toglie l'aneddoto veronese, narrato dal Boccaccio, ma s'impadronì con voluttà della boriosa ed alquanto ciarlatanesca figura di Cecco. Al pari di Vergilio, costui dovè acconciarsi a costruire per negromanzia un intero ponte in una notte sola, tenere presso di sè un libro magico, magari far apparire in Mercato Nuovo, a Firenze, una « nuvoletta bianca » (altra variante burlesca di quella dei « transiti di anime ») con entro una « visione » non eccessivamente mistica nè tampoco edificante.

Egli aveva rimproverato a Dante l'avere troppa fantasia? Quella del popolino si divertiva a spese sue ed a suo gran dispetto.

Il rigoroso assertore di una poesia didattica « acerba » ed austera non poteva subire, peggio di così, la pena del contrapasso.

III.

Francesco Petrarca e Giovanni Boccaccio.

Il Petrarca conobbe la *Commedia* assai prima dell'invio della celebre copia boccaccesca. Nell'*Africa* scorgiamo delle tracce tenuissime, ma indubbie di letture dantesche. V'è nel maggior poema del cantor di Laura una *visio* ed un *descensus;* il « sogno » di Scipione e la calata, « viziosa », all'Inferno di Sofonisba. Entrambi poggiano su salde fondamenta classiche; il primo sull'omonimo episodio ciceroniano, sposato alla chiusa di *Aen.* VI, la seconda sui versi che Stazio dedica alla rumorosa caduta nel Tartaro del vate Amfiarao. Codesto « sogno » di Scipione ebbe una fortuna letteraria assai più vasta dei rimanenti libri dell'*Africa;* la « mac-

china » epica di esso passerà in eredità a Torquato Tasso e servirà di base per la grande « visione » di Goffredo nella *Conquistata.*

Messer Francesco era troppo ligio allo spirito di un'età di transizione, qual'era la sua, per non ingemmare il grandioso quadro classico ch'ei tenta di affrescare, con i vivaci colori della tradizione cristiana. Così, nella protasi del « sogno » fa capolino il brano celeberrimo della seconda epistola ai Corinzi, solennemente citato dall'Alighieri; l'estasi di Scipione è concessa da Dio, il vero Dio, che sa preannunziare l'incarnazione del Verbo, dietro preghiera del padre dell'eroe, come quella dantesca per intercessione di Beatrice; la digressione sull'immortalità dell'anima, incastrata da Cicerone nel suo *Somnium*, è altresì fortemente cristianizzata. Tutto ciò fa supporre che nella grande e sfarzosa visione storica che si schiude maestosamente dinanzi agli occhi abbagliati di Scipione vi possa essere qualche pur lieve assonanza o « premeditazione » dantesca.

Innanzi tutto, Dante ed il Petrarca seguono una fonte comune, Anneo Floro. Per ragioni diverse, tanto per l'antico storico-retore, quanto per il sommo fiorentino, il « volo dell'aquila » culminava verso l'epoca augustea. Il Petrarca instaura un modo affatto nuovo di considerare la storia romana. Egli ama troppo la grande epopea nazionale di Roma repubblicana per poter sfoggiare soverchio entusiasmo verso l'età dei Cesari, specie verso le prodezze del grande dittatore che, secondo Dante, non « seguiteria lingua nè penna ». Giunto a Pompeo Magno, messer Francesco si lascia dominare intieramente da Lucano. Come vedremo nel capitolo seguente, neanche Dante rimase insensibile all'influsso maliardo dell'eloquente cordovese; ma Dante, l'ideologo dell'Impero mondiale, non avrebbe mai sospirato, come il cantor di Scipione, nell'accingersi a narrare delle guerre civili di Roma: *O felix, si forte modum sciat addere ferro! Nesciet heu!...*

Se Dante parla con una cotale indifferenza della Pompeiana tuba, mentre il Petrarca esagera ancora, se possibile, le lodi lucanee del Magno, entrambi i poeti sono d'accordo nel lodare Augusto, entrambi s'ispirano strettamente a Floro. Ma dopo il gemino accenno alla chiusura del « delubro » di « Jano », le vie battute dai due grandi si scostano. Nello schema storico di Dante segue immediatamente l'Incarnazione del Verbo ed il capitolo *de vindicta Christi contra Iudaeos,* per usare un termine caro alla pia letteratura popolareggiante; indi, salto da Tito a Carlo Magno. In quello del Petrarca, un triste accenno alla degenerazione di Roma invecchiata, al ripiegarsi dei suoi fati, al decadere degli indegni eredi, ludibrio del mondo ed infamia della stirpe. Anche messer Francesco accenna al trionfo gerosolimitano di Tito - e qui sono tentato di vedere quasi una « premedita-

zione » dantesca -; ma soggiunge subito dopo: *ulterius transire piget*, dà un sommario sguardo all'asservimento dell'Impero a principi stranieri, alla caduta di Roma sotto il peso degli anni e non già sotto i colpi dei nemici, alla venuta di una specie di Veltro, che dev'essere Cola di Rienzo...

La visione dell'Africano si svolge, come presso Cicerone, su « sfondo neutro »; v'è bensì qualche lieve spunto di reminiscenze dell'*Apocalissi* di Giovanni, ma prive di tutto il loro vivace e violento colorito; anche la sfilata degli eroi, tra cui sei antichi re di Roma, tutti vestiti di « sideree » stole, è discretamente incolore e non offre il menomo punto di contatto con la « venerabile processione » del Paradiso terrestre di Dante.

Più ricca di particolari pittoreschi è la calata del violento spirito di Sofonisba. Merita la pena di seguirla un po' davvicino. L'anima, sdegnata contro i superi, irata contro la morte, ancor irradiata, nello sguardo, dalla regia maestà, si sprofonda nel regno stigio, stipata da una folla di diavoli stupefatti. Messer Francesco ragiona di « orrenda folla di Pene e di faccie, rigenti per sparso vello, di Eumenidi »: ognun vede che si tratta non solo di diavoli, ma ancora di diavoli pelosi, alquanto zoomorfi, di stile franco-gotico. Si giunge al pretorio del giudice infernale. Minosse condanna l'eroina, con procedura puramente orale e senza i danteschi giri di coda, al *tertius circulus* dell'*Inferno* dei chiosatori vergiliani, la « chiostra » dei suicidi, che messer Francesco, come già accennammo, chiama *secunda claustra*, perchè lascia fuori dell'*Inferno* vero e proprio il Limbo dei pargoli (*Aen.* VI, 426-9). Contrariamente a Vergilio ed a Dante, la sentenza di Minosse viene convalidata da Radamanto, che fa da secondo giudice, come presso Stazio. Si presenta un *immanis lictor*, altro diavolo, per eseguire essa sentenza, ma il terzo del collegio, Eaco, si oppone, tra il riverente silenzio del torbido tartaro: Sofonisba non è suicida comune. Lo è per amore; vada quindi ai *tertia claustra*, ossia al *quartus circulus* di Zono de Magnalis e dei suoi colleghi. Si noti, che tale spostamento di pena non ha punto carattere di aggravio: nell'*Inferno* « planimetrico » di Vergilio e dei suoi commentatori manca l'idea della progressione di pena, connessa logicamente colla costruzione stereometrica dell'oltretomba. Difatti, l'opinione di Eaco riscuote non solo il consenso delle ombre stigie, ma viene accolta con dignitosa letizia dall'istessa regina. Letizia, assicura messer Francesco, che in questo sembrerà alquanto esagerato, simile a quella di un condannato a morte infamante, che si veda commutata la condanna in quella ad un supplizio « onorevole ». Comunque, il diavolo scomparisce; la regina si vede scortata dai due lati da « giovani », che le fanno rimembrare la sua regalità terrena. La presenza di questi « giovani », venuti chissà da dove, sarebbe inspiegabile,

se sotto il loro paludamento classico non si nascondessero gli Angeli dei Purgatori tradizionali, che scortano le anime, strappate alle unghie diaboliche.

Con « modesti passi » la regina e la sua scorta giungono non lungi dalle rive del Lete, che il Petrarca restituisce quindi all'oltretomba sotterraneo. Quivi si stende un'« oscura piana », *quae capit expositos inamoenaque mittit in antra;* la pianura dell'Antinferno, il « bello campo » che si presentò ad Oveni all'uscita della « fossa » di S. Patrizio. Tutt'intorno neri colli; l'eternamente silente vasto campo è rivestito di un'antica selva di mirti: paesaggio in parte vergiliano, in parte pre-dantesco; la « valle » più o meno tondeggiante, cinta di « colli » o « monti » deriva legittimamente dagli « antri » o crateri di vulcani dell'Inferno popolare, cui accenna S. Gregorio e dalle visioni irlandesi: lo ritroveremo presso il Frezzi.

Sofonisba entra *per angustas fauces,* che rammentano a pennello le « porte » del romanzo di Ugo; beninteso, in omaggio al canone di imitazione libera, proclamato dal Petrarca, codesta « selva di mirto » è priva delle sue ospiti vergiliane; la regina incontra una schiera d'eroine di Ovidio e tre dannati classici del secondo cerchio dantesco: Achille, Paride, Elena. Che il poeta si sia ispirato proprio a Dante, risulta dalla circostanza singolarissima che ne' duè poemi la regina di Sparta viene trattata all'istessa stregua: per Dante è colei « per cui tanto reo tempo si volse »; per Francesco *mundo matrona nocens, tot causa dolorum.* Ancora: per Dante Achille è colui « che con amore al fine combatteo »; il cantor di Laura fa sì che egli cammini sull'orlo del bosco, calpestando con « passo rabbioso » le pallide erbe – atteggiamento d'innamorato solingo ed irrequieto.

Però il Petrarca si stacca subito da Dante, accogliendo nel novero dei dannati per amore Turno, colui, al quale il sommo poeta non seppe trovare alcun ostello oltreterreno; l'ultimo posto della rassegna, riservato da Vergilio a Didone e da Dante a Francesca, viene preso da Piramo e Tisbe, dolcemente e mollemente abbracciati.

Confessiamolo, le « assonanze » o « premeditazioni » dantesche dell'*Africa* sono ben tenui, anche se dovessimo aggiungere nella bilancia *Afr.* VII, 673-4, ove Giove dichiara, in accordo perfetto con *Par.* XX, 94-6, *multa quoniam pietate coactus Vim patior.* Alquanto più eloquente è l'epistola a Vergilio, nell'ultimo libro delle *Famigliari.* Ivi il Petrarca s'interessa vivamente alla sorte oltreterrena del cantor di Enea, e, polemizzando nettamente con Dante, affaccia l'ipotesi, che il « sommo Re, spogliatore del Tartaro » abbia portato con sè a « riveder le stelle » non solo i giusti dell'antica Legge, ma ancora i gentili virtuosi: tutti, meno i suicidi. Il poeta

parla diplomaticamente di Lucano e di Lucrezio; ma è altamente probabile che egli prenda di mira il Lucano del Limbo ed il Catone dell'Antipurgatorio dantesco.

Nel *Secretum* il Petrarca svela un particolare psicologicamente curiosissimo. Egli talvolta meditava sui Novissimi, e codeste meditazioni si incarnavano, com'era ovvio, in vere e proprie visioni notturne, durante le quali il poeta, esterrefatto, invocava l'ausilio del Redentore. Nel dialogo tale invocazione è espressa con versi vergiliani; chissà come essa venne estrinsecata per davvero, nei momenti di angoscia mistica!

E veniamo ai *Trionfi*. Codesto poema, di forma così limpidamente dantesca, non può venire studiato senza che si abbia avuto il coraggio di risolvere la tormentata questione, se messer Francesco invidiasse realmente la prima « corona » fiorentina.

Ecco: egli non fu mai un *detractor* sul genere del Mussato e di Cecco. Trattava Dante alla stessa stregua dei « clerici » trecentisti, un po' dall'alto in basso e con cotale diffidenza. Non si sentiva punto da meno di lui, e volle provarlo nitidamente nell'estrema sua fatica poetica, che gli costò una ventina d'anni di lavoro e che senza dubbio costituisce l'opera sua più bella e più organica. Il desiderio di cimentarsi con Dante apparisce in ogni verso di codesti *Trionfi;* e per messer Francesco, come per il Mussato, cimentarsi con la *Commedia* voleva dire ripensare e riplasmare la materia di una visione oltreterrena con criteri sovranamente umanistici.

Fu detto dal compianto Arnaldo della Torre, che i *Trionfi* costituiscono non già un viaggio d'oltretomba, ma un'autobiografia allegorica del poeta: Laura nei primi due *Trionfi* è persona viva, vivi gli amici Lelio e Socrate. Conviene rispondere, che la *Commedia* è pur'essa un'autobiografia moraleggiata di Dante, e che in essa pure si muovono, di contrabbando, e sotto il velo della profezia, Arrigo VII, Clemente V, Can Grande, Giovanni XXII. Ancora: è d'uopo ricordare che il concetto fondamentale dei due poemi è identico, ed è desunto dalla mistica italiana. Il sermone III, *De diversis,* di S. Bernardo, dettato sul testo del cantico di Ezechia: « dissi a mezzo dei miei giorni: andrò alle porte dell'Inferno », od il commento a *Cant. Cantic.* 4, 6 di Riccardo da S. Vittore si lasciano applicare con uguale ragione ad entrambi. Tutto il Medio Evo diceva che il diavolo « trionfa » dei peccatori, e che i giusti « trionfano » del diavolo; onde S. Tommaso osserva, contro l'opinione di S. Bernardo, che non sarebbe equo lasciare ai « neri cherubini » il compito di essere strumenti della Giustizia Divina nel Purgatorio, *ut qui de aliquo triumphavit, ei subiiciatur post triumphum.* Le tre fiere di Dante, le tre figure simboliche delle porte infernali di Ugo sono

sostituite coi due peccati estremi della scala dei mistici: la superbia, il più alto, la lussuria, il più basso. Il Petrarca, meno medievale e meno ingenuo di Dante, non si accusa più pubblicamente di « malgoverno della cosa famigliare » personificato nella bramosa lupa.

A differenza di ciò che vediamo nel *Viridarium Consolationis* ed altre compilazioni monastiche del genere, la gerarchia, creata dal Petrarca, non è tutta morale, nè si lascia governare dalla legge del contrapasso. In codesta gerarchia non riesco a vedere alcuna discontinuità: è altrettanto ineluttabile, che la Castità trionfi sulla Lussuria, quanto è pur necessario che la Morte trionfi sulla Castità (la vis. di S. Gherardesca insegni). Fin qui la parte strettamente autobiografica, la *Vita Nuova* del Petrarca, la storia di Laura; poi viene la parte umanistica, la storia dell'« amato alloro »: non più tolto ai mistici, ma antesignano della mentalità del Rinascimento è il trionfo della Fama sulla Morte, sia pure devotamente corretto con quello del Tempo sulla Fama. Quello dell'eternità di Dio sul Tempo corona degnamente l'opera con accordi potentemente « danteschi »; anch'esso però ha un notevole riscontro in tutti o quasi i dialoghi filosofici dell'umanesimo, dei quali citerò il solo *De Voluptate* del Valla, ove dalla disamina delle varie opinioni sul « vero » e sul « sommo » bene si giunge immancabilmente alla contemplazione di Dio, quale unico bene eterno.

Il Petrarca, durante il proprio viaggio ideale, « vede » non solo, ma « patisce ». In ciò egli è più affine al cavaliere Oveni, che a Dante; il suo imprigionamento nell'isola di Cipro corrisponde a pennello ai tormenti di Tungdalo nelle viscere della gran bestia infernale. Egli ha una « guida escatologica », Sennuccio del Bene, o magari il fratello Gerardo. A differenza però dalle visioni d'oltretomba nel vero senso della parola, quella del Petrarca dura non giorni o settimane, ma anni, e si svolge non più nell'Inferno sotterraneo, ma in quello « psicologico » dell'anima dolorante.

Quali furono, oltre la *Commedia*, le fonti del poeta?

Il « trionfo » o l'« apoteosi » non era motivo sconosciuto alla pittura toscana, fiorentina e senese. La « Maestà » di Duccio di Boninsegna è un « trionfo » al pari delle vele giottesche di Assisi, al Trionfo del Buon Governo di Ambr. Lorenzetti in Siena, a quello di S. Tommaso a S. Maria Novella di Firenze ed a S. Caterina di Pisa. L'esempio del Lorenzetti mostra già una cotale tendenza di trapassare dall'apoteosi immobile, ieratica, affine ai paradisi romanico-bizantini, al corteo che si sposta, sia pure con lenta solennità. Il motivo del « trionfo della Chiesa », svolto con grandiosa drammaticità dall'Alighieri, trova dei riscontri abbondanti nella tarda arte gotica e nell'arte del Rinascimento francese: rammenterò il finestrone istoriato di Riom nel ducato

di Borbone (1470 c.) e quello celeberrimo di Brou (sec. XVI). Anche il *Triumphus Cupidinis* ha dei precedenti: Lattanzio nelle *Div. Inst.* ragiona di un Trionfo d'Amore con Giove incatenato, che corrisponde a tocco d'unghia al « catenato Giove » del Petrarca; nel romanzo bizantino di Hysmine e Hysminiade (di Eustazio Makrembolita, sec. XII) rinveniamo un trionfo consimile dipinto sulle pareti di una ridente loggia; è il carro alto e luminoso di un bel fanciullo ignudo con fiaccola ed arco, dai piedi alati, circondato da una folla di uomini e di uccelli. Tutte le raffigurazioni di questo genere risalgono, qual più, qual meno, ad Ovidio.

Dobbiamo notare, che, come fu acutamente rilevato dal principe Essling e da Eugenio Muntz, v'è presso il Petrarca un solo « trionfo » autentico, alla romana, con cavalli e carro. Aggiungo del mio, che neanche codesto « trionfo » è tanto classico da dovere scomodare ricordi liviani e la testimonianza dell'*Africa*, ove un trionfo capitolino è ampiamente e disordinatamente descritto. Il *Triumphus Cupidinis* è fondamentalmente un tentativo di « laicizzare » un vecchio motivo escatologico medievale. Codesto motivo si affaccia per la prima volta nella leggenda patriziana. Essa narra, come il buon cavaliere di Cristo, dopo essere stato scortato dai diavoli attraverso le regioni dolenti, giunse al grandissimo e meraviglioso muro del Paradiso deliziano. La porta chiusa di esso Paradiso si spalanca miracolosamente; se ne sprigiona soave odore e luce fulgidissima. Gli viene incontro « una venerabile precissione d'uomini e femmene, avendo dinanzi a loro croci bellissime e gonfaloni e cieri nobilissimi », gente d'ogni età e stato sociale, tutti vestiti di « sante e ornate vestimenta ». Codesto ordito viene ritessuto genialmente da Dante, che ne conserva i tratti fondamentali: in sostanza è sempre un corteo che viene incontro ad un novello ospite del Paradiso deliziano, preceduto da un grande e subito « lustro ». L'idea di dare a tutta la raffigurazione un carattere « laico », anzi di « vanità mondana », balenò, come vedremo meglio più innanzi, al Boccaccio, che la mise in esecuzione in quell'*Amorosa visione*, la quale, secondo l'opinione dell'Appel, pienamente condivisa da me, è fonte primigenia dei *Trionfi* petrarcheschi. Senonchè il Boccaccio era alquanto più « medievale » di Dante; egli torna, dalla finzione di un corteo vero, solennemente mosso attraverso la divina foresta, a quella di « trionfi » dipinti sulle pareti di una regia aula dal soffitto azzurro e dorato. Il Petrarca, pur ispirandosi al Boccaccio, ritorna al concetto di Dante, conserva la grande luminosità, onde è preannunziato l'apparire del carro trionfale - motivo, che in ultima analisi risale alla *Vis. Karini et Leucii;* - è altresì ossequente all'idea di far seguire all'apparizione solenne del trionfatore una tragica degenerazione del suo trionfo. La « pre-

cissione » dell'Alighieri si chiude con la sconcia visione della zuffa infernale tra gigante e « fuia »; quella del Petrarca con la prigionia del poeta nel tetro carcere d'Amore impuro.

I particolari dell'architettura dei *Trionfi* sono ora classici, ora danteschi, ora boccacceschi. Il poeta inizia la sua visione nel « tempo che rinnova » i suoi « sospiri », con voluto distacco dal principio della *Commedia,* ma con evidente reminiscenza di *Inf.* V, 118, 121-23 e fors'anche della fonte immediata di quest'ultima terzina, ossia del già citato sermone di S. Bernardo. L'apparizione di Cupido presso messer Francesco fu messa a paragone con un brano dell'*Eneide* e con un episodio del *Tesoretto;* ma deriva in gran parte da Dante. Da costui viene a messer Francesco anche la tripartizione dei prigionieri d'Amore (secondo il Vellutello continenti, incontinenti, intemperanti), che ha una cotale analogia con quella delle « disposizioni » dell'*Inferno* nella redazione definitiva della *Commedia.* È risaputo, che l'immagine fondamentale del *Triumphus Pudicitiae* risale a Prudenzio e ad un'epistola gerolamina; l'idea madre del *Triumphus temporis* a Boezio. Ma lunghesso i prati fioriti dei *Trionfi* non mancano reminiscenze puramente iconografiche: così i nomi, che le vittime d'amore portano scritti in testa, a mo' dei Santi medievali, che recano i propri nomi accanto all'aureola, così la bandiera che precede il corteo della Castità, « gonfalone » simbolico, comune nell'arte romanico-bizantina agli Angeli ed ai diavoli.

Il concetto maestro del *Triumphus Mortis* è tolto alla notissima visione di Ezechiele; è degno di nota, che codesto immaginare la Morte ed il Giudizio per mezzo del « geroglifico » di un campo pieno di cadaveri - le sparse ossa del popolo d'Israele - si riscontra anche nella vita di S. Gherardesca; doveva essere comune nella leggenda escatologica popolare del Medio Evo italiano. Il drammatico colloquio del Petrarca con Laura, incastrato con certo stento nel corpo primitivo del *Triumphus Mortis,* è un evidente sforzo di gareggiare con la scena dell'incontro di Dante e Beatrice nel Paradiso deliziano. Nè il cimento riesce disonorevole per messer Francesco: se non m'inganno, è il brano di poesia più bella e più commossa ch'ei abbia mai scritto.

Lasciamo il romito di Valchiusa in quest'attimo di ispirazione rara e preziosa anche per un grande, com'era lui. Ci aspetta il suo minor fratello spirituale, Giovanni Boccaccio.

*
* *

L'entusiasmo dantesco del Certaldese non abbisogna d'illustrazioni. Oltre a due *Vite* dell'Alighieri, oltre all'imperfetto *Commento,* egli lasciò ai posteri due tentativi di « peregrinazioni oltreterrene », volgare l'uno, l'altro

latino. Cotanto zelo era ovvio; singolarissimo invece è lo scarso sapore dantesco, che proviamo, gustando codesti bizzarri scritti del Boccaccio.

Cominciamo dall' « oltretomba volgare ». Esso è nettamente scisso in due parti: un lembo d'Inferno nel *Corbaccio;* una fuggevole visione paradisiaca nella *Teseide.* Muoviamo i passi da quest'ultima.

Il Paradiso, ove s'invola l'anima dell'amoroso Arcita, auspice Mercurio, il S. Michele pagano, è rigorosamente ciceroniano. Un *Somnium Scipionis* messo in versi: tre ottave sole, pochine per la « divina larghezza » dell'innamorato di Fiammetta. Al pari di Scipione, Arcita vola verso le inaccesse vette del « cielo ottavo », vede dall'alto « il poco globo terreno » con le sfere degli elementi, fissa con lo sguardo il proprio avello, ride seco « dei pianti dolenti » dell'umana gente ed al pari dell'eroe ciceroniano, fa un ragionamento sull'immortalità dell'anima. La sola differenza tra Scipione ed Arcita sta nel fatto fondamentale, che l'uno è vivo, l'altro morto: onde, ad onta della veste classica, il « trapasso » del paladino boccaccesco viene ad acquistare un cotal sapore di *transitus animae* nettamente « gregoriano ».

Assai più lunga e complessa è la narrazione boccaccesca in merito all'Inferno. Il *Corbaccio* è capostipite di una letteratura non eccessivamente scarsa, dedicata a ciò che ardirei chiamare l' « escatologia satirica antifemminista ». Messer Giovanni avrà nel Rinascimento italiano due imitatori insigni: Francesco Colonna e Lodovico Ariosto, per tacere di altri minori, nazionali e transalpini. Il motivo dell' « Inferno delle male femmine » è vecchio per lo meno quanto la *Vis. Pauli.* Una paurosa femmina ignuda, rosa da un serpente, simboleggia non solo la Lussuria, ma la cattiveria donnesca in genere nella Vita di S. Maccario Romano, la cui fortuna nel basso Medio Evo e nel Rinascimento divideva le sorti di quella delle *Vitae Patrum.* Dante, cavallerescamente gentile verso Francesca da Polenta, figlia della casa ospitale che lo albergava a Ravenna, trova degli accenti di spietata ironia verso la « sozza e scapigliata fante che... si graffia con l'unghie merdose ». Il Boccaccio invecchiato, ormai più intraprendente che avvenente, respinto dall'anonima vedovella fiorentina, dimentica tutte le amorose cortesie del *Canzoniere,* del *Ninfale Fiesolano* e dell'*Ameto* ed assume di fronte alla donna un atteggiamento poco dissimile da quello monastico medievale. Tale metamorfosi viene agevolata dal suo modo umanistico di considerare la donna, senz'alcun velo di tenerezza mistica; convien rammentarsi, che la « Fiammetta », ove il poeta anatomizza freddamente e spietatamente l'anima della donna da lui abbandonata, è assai più eloquente dell'istesso *Corbaccio,* quale documento di un contegno dell'uomo verso la donna, diametralmente opposto a quello di Dante e dei due Guidi.

L'architettura del *Corbaccio* fa pensare all'Inferno omerico piuttosto che a quello vergiliano o dantesco. Siamo nella « foresteria » o nel « parlatorio » del chiostro infernale, ove un'anima persa viene incontro al pellegrino oltreterreno senza che questo si spinga negli antri tartarei.

L'esordio del breve romanzo è pressochè dantesco; fu imitato più tardi con acume e libertà da Francesco Colonna. Il poeta, soletto nella sua stanza, piange e pensa al suicidio. Si addormenta; in sogno s'invola ratto per il sentiero incantatore. Si accorge del graduale mutare del paesaggio, che diventa ognora più cupo. Densa nebbia; grida di belve feroci, valle stretta, cinta da alte montagne. Lo Spirito, il defunto consorte della vedovella, apparisce ammantato di fuoco. Or qui da Dante ritorniamo nettamente ai *Dialoghi* di S. Gregorio. Esso Spirito si presenta precisamente come il diacono Pascasio nelle terme di Nola e dichiara di essere purgato dal fuoco per l'ingordigia e la debolezza verso la moglie perversa. Succede poi una scena altamente istruttiva: messer Giovanni si confessa devotamente allo Spirito, il quale lo assolve, imponendogli per penitenza il riportare in terra tutto il male, che seppe nell'al di là sul conto della femmina rea, condannata alle pene eterne prima ancora di chiudere il cammino mortale, come certi candidati danteschi all'eterno dolore, e come altri candidati consimili nelle visioni medievali. Pesando le varie influenze, cui soggiaceva l'animo del Boccaccio nel comporre codesto velenoso romanzo, vediamo, che quelle pre-dantesche fanno decisamente tracollare la bilancia. E si capisce; messer Giovanni era troppo figlio del popolo toscano per abbandonarne la mentalità, sia pure in omaggio al « lungo studio » dell'Alighieri.

Il tono dottorale dello Spirito, ben messo in rilievo dall'Hauvette, è assai simile a quello delle guide di Dante: ma quanto diversa la somma del ragionare di questo e di quelle! V'è una miscela di spirito acre ed arguto da predicatore moralista, di birichineria goliardica, di pedanteria umanistica, che pervade codesto ragionare e gli conferisce un sapore tra dotto e popolare, schiettamente « boccaccesco ». Con quale malizia lo Spirito svela le debolezze della « mia cara donna, anzi tua, anzi del diavolo »! Con quale piacere egli narra, come costei non lasciasse inoperoso « in Firenze speziale alcuno vicino, nè in contado alcuno ortolano », onde apparecchiarsi unguenti e belletti, coll'ausilio dei quali essa tornava « più unta che lavata » dalla stufa, ove compiva il solenne rito della lavatura di testa... E la maravigliosa descrizione dell' « arte e grandi millanterie » che costei fa, quando « berlinga con l'altre femmine... e tutta gongola, quando si vede bene ascoltare », mentr'essa passa in brillante rassegna i grandi e minuti

fatti della politica europea, con una lingua che « mai non molla, mai non fina, dalle dalle dalle, dalla mattina insino alla sera... ».

L'istesso spirito monellesco, goliardico, toscanamente faceto, pervade gli episodi d'oltretomba, sparsi nel *Decamerone*. Anche qui è il geniale popolano fiorentino che si burla di credenze popolari, alle quali in fondo presta fede. Nella novella VII, 10, dedicata alla « bessaggine di due amici sanesi », Tingoccio Mini e Meuccio di Tura, vi sono particolari preziosissimi pel tema nostro. I due amici s'incuriosiscono delle cose dell'al di là per avere più volte udito dai predicatori « della gloria e della miseria » delle anime trapassate. Decidono di vedere chiaro in codeste testimonianze onde si promettono con giuramento « che qual prima di lor morisse, a colui che vivo fosse rimaso, se potesse, tornerebbe ». Badate, che messer Giovanni parla qui da senno. S. Bonaventura discute ampiamente il dubbio, se le anime beate e purganti possano abbandonare i propri abitacoli per recarne novella ai vivi, ed, al pari di S. Tommaso, decide per l'affermativa. Entrambi poggiavano sull'autorità di S. Gregorio Magno, « a cui - dice S. Bonaventura - il Signore rivelò molte cose ». Tingoccio muore. Apparisce « il terzo dì appresso » - badiamo, perchè « forse prima non aveva potuto » - all'amico. Meuccio si spaventa, poi domanda, com'era d'obbligo, se il defunto era de' spiriti malnati. Tingoccio ribatte, che è salvo, ma purga i propri peccati « in gravissime pene e angosciose molto »: linguaggio da schietta visione medievale. Siamo difatti per udire una vera e propria parodia della *Visio trium puerorum in Ierusalem* a noi già famigliare. Essa visione ebbe discreta fortuna: fu la fonte primigenia della leggenda patriziana, s'introdusse di sotterfugio, in pieno Rinascimento, nelle *Vitae Patrum*, fu citata con riverenza, nel Cinquecento, da un dotto polemista anti-ellenico, quale scritto genuino d'un Padre della Chiesa. È insomma la classica *Visio Purgatorii*. Ci aspetteremmo magari, che il Boccaccio la sposi in un modo qualunque con reminiscenze della seconda cantica di Dante: nemmeno per sogno! Stiamo dinanzi al tradizionale Purgatorio, ideato quale bolgia infuocata; i purganti vi vengono disposti secondo una « topografia morale » governata da un giudice anonimo, forse un diavolo. In quanto poi alla « morale » della « favola » di Tingoccio, che cioè in Purgatorio « non si tiene ragione alcuna delle comari », essa ha tutte le apparenze di un « dubbio » sottile da predicatore scolastico, come ne vediamo a dozzine nel commento al *Liber Sententiarum* di S. Bonaventura.

Se la novella degli amici sanesi deriva dallo pseudo-S. Cirillo, quella di Ferondo (III, 8) è una caricatura consapevole della leggenda patriziana. La « tomba » ove viene rinchiuso lo scipito villano somiglia perfettamente

al « pozzo » di S. Patrizio. Pena principale di cotale Purgatorio non è già il fuoco, ma il bastone, come ben si conveniva alla situazione. È assai caratteristica la paura, che Ferondo incuteva ai suoi compaesani, dopo tornato in vita; essa va paragonata al malizioso sgomento, che Dante cagionava alle donnicciuole di Verona ed a quello che ispirerà più tardi l'abruzzese reduce dall'Inferno, di cui ragiona Alessandro d'Alessandro. È assai caratteristico pure, che Ferondo, « quasi savio ritornato », sa dire « novelle » dell'anime de' parenti di coloro che lo interrogavano, fa da sè medesimo « le più belle favole del mondo de' fatti del Purgatoro » e racconta in pieno popolo « la rivelazione statagli fatta per la bocca del Ragnolo Braghiello ».

E veniamo alla più celebre delle novelle « escatologiche » del Boccaccio, quella di Nastagio degli Onesti (V, 8).

La leggenda del « cacciatore selvaggio » fu straordinariamente diffusa nel Medio Evo; le sue radici penetrano in mezza Europa. La versione seguita da messer Giovanni deriva, com'è notissimo, da Elinando, attraverso Vincenzo Bellovacense, che è altresì fonte di consimili episodi presso Dante ed il giullare rifacitore del romanzo di Ugo. Ma indipendentemente da Elinando e prima di lui la leggenda era penetrata in Italia: la rinveniamo in forma « demonizzata » nella *Vis. Alberici.* Conobbe il Boccaccio quest'ultima fonte? La cosa non è improbabile; che egli abbia dovuto leggere codesta *visio* a Montecassino, appare per lo meno supponibile dalla testimonianza caratteristica di *Ecl.* X, che esamineremo fra breve; ma la novella del *Decamerone* non ha d'uopo spingere le sue propaggini cotanto lontano nel passato; il testo di Vincenzo Bellovacense la spiega appieno.

La novella di Nastagio presenta una contraddizione interna caratteristica per buona parte delle visioni medievali. L'Inferno vi apparisce confuso con il Purgatorio. Difatti, già vedemmo che la credenza nell'espiazione delle colpe sul luogo stesso ov'esse furono commesse, è documentata da Ugo da S. Vittore; S. Tommaso non la disapprova del tutto. Tale credenza però si riferisce unicamente alle anime purganti: quelle malnate, lo dice espressamente S. Bonaventura, sono confinate nell'Inferno nè possono uscire da cotale magione se non il giorno del Giudizio. Ancora: secondo il Boccaccio, la « caccia selvaggia » avviene ogni venerdì nella pineta di Ravenna, e seguita negli altri dì in diversi luoghi, ove la bella dannata fu « crudele » con messer Guido. Tutto ciò per « tanti anni, quanti mesi ella tormentò il suo amante ». Aggiungiamo che nella *Vis. Alberici* la « caccia selvaggia » è espressamente riservata al Purgatorio, posta com'è tra Inferno e Paradiso.

Se il Boccaccio non fosse novelliere, ma predicatore, gli si potrebbe rimproverare l'opinione di coloro che, secondo S. Tommaso, opinavano che i purganti si credano dannati ed ignorino la futura salvezza. Ma egli badava più alla festosità del ragionare, che allo scrupolo teologico; il che non toglie però che molti visionari e teologi autorizzati non inceppassero nell'istesso suo errore.

Il lembo di oltretomba, che si schiude dinanzi agli occhi esterrefatti di Nastagio, è ideato un po' da senno ed un po' per burla. Ma il Certaldese, prima ancora della cosidetta « conversione », sentiva, dinanzi al pensiero dell'al di là, quel tormento acre, misto di curiosità, che costituisce il fondo psicologico di tante visioni del Medio Evo. L'Hauvette ha messo argutamente in rilievo gli elementi « escatologici » del *Canzoniere* boccaccesco: il timore della morte che si avvicina e delle pene eterne nel son. 92, le preghiere a Dio ed alla Vergine onde essere liberato dall'Inferno (son. 1, 49, 93, 96), l'apparire di una Fiammetta divinizzata, simile a Beatrice, l'acuto senso di contraddizione tra gloria terrena, bramata dall'umanesimo, e beatitudine celeste (son. 36, 44, 76). Ma tutte codeste pietre sparse non riescono a cementarsi in unità architettonica, almeno nelle opere volgari del cantor di Fiammetta: per accostarsi ad un suo oltretomba serio, devoto, ascetico ed ultra-medievale conviene aprire le *Ecloghe*.

Il poeta è oramai avanzato in età: siamo, secondo il Lidonnici, nel 1363-64, secondo l'Hauvette, nel 1355-61. La Ecl. X, l'Inferno di codesta *Commedia* bucolica, la « valle opaca », è un seguito logico del *Corbaccio*, con la sola differenza che in questo lo Spirito non dissigillava i segreti oltreterreni, mentre nell'Ecloga l'amico morto racconta al superstite i paurosi misteri dell'abisso. Badiamo bene, che l'impostazione di essa Ecloga non si scosta punto da quella della « visione » di Meuccio da Siena, eppure stavolta il Certaldese parla terribilmente sul serio!

Licida e Dorilo, il morto ed il vivo, corrispondono a pennello al poeta ed allo Spirito: Dorilo non può essere che il Boccaccio stesso. Chi è Licida? Secondo il Lidonnici, forse Roberto d'Angiò, il che non mi pare; del resto, il vero essere di codesta « scorta » infernale importa poco al nostro assunto.

Licida apparisce a Dorilo, piangente per i perduti amori e, sembra, per altre disavventure d'ordine politico. È tutto annerito, come un fabbro: eccoci nuovamente dinanzi all'aneddoto veronese in merito a Dante. Dantescamente dice egli a Dorilo, che lo immagina vivo: « non uomo, uomo fui »; ed il Boccaccio lo interroga lestamente, come già fece il Petrarca nell'epistola a Vergilio, sulla sua estrema dimora, sulle « valli » e sui « re-

cessi » infernali. Il racconto di Licida è altamente istruttivo. Almeno in un Inferno così solenne, così seriamente descritto, si trovasse la benchè minima traccia di architettura o di « topografia » morale dantesca! Invece vi troneggiano, indisturbate ed indiscusse, la cassinese *Vis. Alberici* e le sorelle « irlandesi ».

Certo, la veste esteriore è classica. L'Inferno è detto « spelunca in medio ... Tenaros, inscia Phoebo »; alla « prima soglia » di essa il « nero cane » saluta con la coda, festosamente, chi entra e morde chi tenta di fuggire, ben diverso in ciò dal « dimonio » di *Inf.* VI. Dopo oltrepassata la « soglia » di cotale mostro, assai più omerico che vergiliano, si schiude un Inferno, che nulla ha di dantesco: boschi, selve, fiumi, laghi, tutto nero, nebbioso, fumoso; valli e dirupi fuliginosi. Neppur il menomo accenno a stereometria, a divisioni e suddivisioni secondo una « topografia morale » prestabilita. Le pene principali sono quelle della Bibbia e della tradizione: freddo ghiacciato, « tenebre palpabili », cieca fiamma, alimentata non da legna di bosco, ma dall'arte Divina. Quest'ultimo particolare è tolto di peso a S. Gregorio Magno (*Mor. in Iob*, XV, 29). Non basta ancora. I prati infernali sono irti *sardoniis et taxo,* di rovi e di giunchiglie ritorte, ove incespicano le misere ombre. Anche la *Vis. Tungdali* ragiona di « vie torte e spinose », immagina il ponte, gettato sul « lago pieno di tempesta », fatto di « tavola piena d'aguti agutissimi ... che foravano i piedi ». Pietre e giunchi, acuti, come acciaio, fanno dolorare anche Ugo d'Alvernia ne' suoi primi passi nel regno buio, come già dicemmo. Però il quadro apparisce più completo e più pauroso nella *Vis. Alberici,* ove si ragiona di un campo ricoperto di cotanta densità di triboli e di spine, che non si poteva trovar posto per l'orma del piede, tra tutte queste punture. Selve fangose, ruscelli puzzolenti, impantanati, completano il paesaggio dell'Inferno boccaccesco: pare una brutta plaga malarica, ove risuona l'eco di *Inf.* XIII. Non capre o cervi abitano le maledette selve, ma serpenti libici. Codeste fiere ora battono i peccatori, ora li mordono, ora li stringono in dolorosi amplessi. Come si vede, il Boccaccio ha presente alla memoria la dantesca bolgia dei ladri; ne fa fede l'accenno alla « Libia »; ma il modo con cui viene inflitto il castigo del « verme » non collima perfettamente con quello dantesco, benchè arieggi *Inf.* XXIV, 94 sgg., 97 sgg., XXV, 4 sgg. D'altronde, il motivo era comunissimo: vedemmo che già nella *Vis. Pauli* trovansi donne adultere « vestite di pece, e di zolfo, e di fuoco, cinte d'intorno al collo di dragoni e vipere e serpenti » (red. medievale, edita dal Villari). Nel « secondo campo » della vis. patriziana dei miseri confitti supini sono rabbiosamente squarciati e divorati da dragoni di fuoco; nella *Vis. Tung-*

dali l'istesso tormento viene inflitto in forma più raffinata alle anime dello « stagno gelato »; queste partoriscono dei serpenti che hanno la coda irta di uncini acuti, onde non possono divincolarsi dal corpo della vittima e lo corrodono con furia.

Inoltriamoci ancora nell'Inferno boccaccesco: non canti di sirene e di Napee, prosegue il poeta, ma ruggiti di leoni, grugniti orridi di porci, mugolii gagliardi che l'eco spande per le valli tartaree. Anche qui par che ci troviamo dinanzi ad una raffigurazione alquanto simile a quella delle « tre fiere »; anche qui il leone simboleggia la superbia, il mugolante bue o la vacca certamente la lussuria, il porco qualche cosa come la « cupidigia »: per Rabano Mauro la vacca può simboleggiare Cristo (*Num.* 19, 2), Israele lasciviente (*Ose.* 4, 16), la sensualità (*Gen.* 15, 9), i principi arroganti d'Israele (*Amos*, 4, 1), gli insipienti (*Ps.* 67, 31). Comunque, stiamo dinanzi ad uno dei molteplici tentativi di classificare i peccati mortali *minus generaliter*, direbbe S. Bonaventura, facendo cioè derivare il male da una triplice radice: concupiscenza della carne, concupiscenza degli occhi e superbia della vita.

Ancora un passo. Sopra uno scoglio, come nel *Somnium* del Mussato, pare, non ignoto a messer Giovanni, il diavolo e la diavolessa: Plutone e Proserpina; entrambi, come presso Albertino, *frondibus umbrati nigris et vellere pullo.* Tutt'intorno, delle personificazioni astratte; nel testo primigenio del Riccard. 1232 erano mostri sul tipo di Gerione, Minos, Busiride, Caco, Polifemo; nella versione definitiva divennero, in omaggio alla finzione pastorale, malattie di bestiame, freddo, orrida morte. Però codesto tenue velo di classicità si squarcia subito: il gran diavolo urla ed « irrita le furie » che si dànno alla caccia selvaggia delle anime attraverso i roveti infernali. È una variante di quanto dice in merito a Lucifero la *Vis. Tungdali:* « et poi sospirava et sofiava molto fortemente e in quel sofiamento spargeva l'anime per diverse parti dello inferno »: episodio magistralmente reso in un'« istoria » miniata nel libro delle *Ore* del duca di Berry. Codesto « sofiamento » e la fuga delle anime è una sopravvivenza di un concetto che troviamo adombrato anche da S. Bonaventura, quando costui dice di non essere sicuro, se tutti i dannati siano sottoposti successivamente ai vari tormenti, prodotti dal dissociarsi delle « virtù » dei quattro elementi, o se vi sarà una graduazione di pene secondo vari reparti. È, in sostanza, l'Inferno della « pena alternata », che ritroveremo presso S. Francesca e presso G. B. Spagnoli.

All'orrendo ruggito di Plutone le misere anime fuggono tra i rovi, battono con la schiena contro le spine, si gettano da alte rupi; i ministri

infernali, paragonati alle cavalle di Diomede ed ai cani di Gerione, si accingono all'opera, spingono i « neri tori » dall'alto di erte roccie, cacciano i « torvi serpenti » - stavolta non più diavoli, ma dannati - con bastone infuocato nella « giazza » della *Vis. Tungdali*, gettano i lupi giù dal vertice di un monte infuocato; tra questi ultimi Licida stesso, punito per ratto di una « vacca di Micone » (leggi: donna spregiudicata) e sodomia. Qui il Boccaccio ha cura di mettere in rilievo che non si tratta già di Purgatorio, ma di vero Inferno, ov'è *nulla redemptio*, ove ogni pietà è morta; poi seguita ad enumerare le pene inflitte ad anime tapine, raffigurate nella veste simbolica dell'animale tipico per il vizio che le danna. È alquanto difficile trovare il filo di Arianna o, diciamo meglio, il *globus* luminoso di Carlo il Giovane, onde non smarrirsi in codesto ginepraio allegorico. I setosi porci sono sbattuti contro gli scogli, i cani abbeverati a putride paludi, gli orsi immani scacciati dalle foreste e spinti nell'acqua assieme ai « tardi onagri »; ivi le povere bestie vengono rimorchiate con uncini di ferro. Le linci, tormentate dalla fame ed esiliate in impervie solitudini; nell'insieme *vivimus inviti mortem per aprica cientes*, parole che sembrano un'eco di quelle celeberrime di Vincenzo Bellovacense: *mors sine morte, finis sine fine ... et mors vivit, et finis semper incipit.*

Cerchiamo di vedere alquanto nella fitta nebbia di codesto Inferno; e per riuscirvi conviene fare un salto periglioso ne' secoli e fissare lo sguardo nel tardissimo Inferno dei sette peccati, simboleggiati da animali tipici sulla cupola di S. Maria del Fiore in Firenze, secondo la dotta chiosa del P. Richa. L'Invidia vi è « per l'idra figurata »; l'Ira riveste le spoglie dell'orso, « animale che molto appetisce la vendetta »; l'Accidia apparisce quale cammello; la Gola, quale Cerbero; la Lussuria, quale porco; l'Avarizia, quale rospo; la Superbia, quale Lucifero, tormentato nel fuoco. Codesto estremo tentativo cinquecentesco di creare pittoricamente un « bestiario moralizzato » infernale è ben diverso da quello di messer Giovanni; ma entrambi hanno dei punti di contatto. Seguiamo l'ordine scelto dal Boccaccio. I « neri tori », cacciati cotanto in basso, sono sicuramente i superbi. Il « cornuto toro » equivale qui perfettamente al Lucifero del Duomo fiorentino; nè dobbiamo confondere l'apparizione di costoro con i « muggiti » infernali da noi uditi poc'anzi; giacchè nel secondo caso si tratta di una raffigurazione generica delle « radici » del male, nel primo di varie categorie speciali di peccatori; nel secondo caso le belve sono carnefici, nel primo vittime. I serpenti raffigurano gli avari, come fa fede anche Cristina de Pisan e, nel tardo Cinquecento, il rospo simbolico della cupola di S. Maria del Fiore. I lupi sono certissimamente

i lussuriosi; ciò assodato, dobbiamo soffermarci alquanto per vedere chiaro nella topografia morale degli altri cinque reparti di codesto Inferno animalesco.

Anzitutto, la spartizione boccaccesca era o non era rigidamente settenaria come quella del Purgatorio definitivo di Dante? A questo proposito giova rammentare, che la Chiesa primitiva, orientale ed occidentale, conosceva otto peccati capitali, catalogati e studiati a fondo da Giovanni Cassiano (sec. IV-V). Codesto monaco greco-latino distingue nettamente la *gastrimargia*, la *fornicatio*, la *philargyria*, l'*ira*, la *tristitia*, l'*acedia*, la *cenodoxia*, la *superbia*. Anche S. Gregorio Magno ne distingue otto, ossia sette, per così dire, numerati ed uno fuori numero, la superbia, radice di tutti gli altri. La « topografia morale » dei peccati, proposta da Cassiano, rimase celeberrima in tutto il Medio Evo: rammenterò soltanto i *versus scholastici* in merito agli otto peccati, *secundum Cassianum* (già nel cod. Cassinese 230, sec. X-XI), ed, in pieno Trecento, Cecco d'Ascoli, il cui regno dei Vizi è nettamente diviso in otto reparti, ognuno dei quali simboleggiato non già da un animale tipico, ma da una determinata provincia d'Italia. L'ordine, in cui codesti vizi appariscono presso Cecco (*Acerba*, II, 13-19) è: avarizia, superbia, lussuria, invidia, gola, vanagloria, ira, accidia. Soggiungiamo, che presso S. Gregorio Magno l'ordine è invertito: egli elenca la vanagloria, l'invidia, l'ira, la tristezza, l'avarizia, la gola, la lussuria. Isidoro, nelle *Quaestiones in Vet. Test.* (*Deuter.* 16) vede codesti sette peccati rispecchiati nelle sette tribù di cui ragiona il Deuteronomio (7, 1), ma, con un'incongruenza, notata di già da S. Bonaventura, enumera gli otto di Cassiano. Ora, da tutto ciò risulta - e ci perdoni il lettore per il momento di noia che gli infliggiamo - che, anzitutto, Dante nella sec. vis. fiorentina segue a pennello, invertendola, la « topografia morale » di S. Gregorio Magno, cominciando dai peccati della carne. Risulta ancora, che la giustaposizione della superbia (o vanagloria), lussuria, avarizia era ovvia e tradizionale. S. Bonaventura dedica tutto un *dubium*, il terzo, del suo Commento alla dist. XLII della parte II del *Liber Sententiarum* al numero ed alla classificazione dei peccati capitali. Al pari di S. Tommaso egli opta per il numero settenario, conglobando superbia e vanagloria; indi tenta tre modi di spartizione ragionata di essi peccati. Il primo, non accettato dal Santo, li divide secondo l'appetito di un apparente bene, o la fuga di un apparente male; ora cotale appetito può volgersi verso un bene interiore, e sarà superbia, o verso un bene esteriore e sarà avarizia, o verso un bene inferiore, e sarà lussuria o gola; cotale fuga, distinta secondo tre mali consimili, sarà invidia, ira, accidia....

Rimane adunque incontrovertibile, che le tre prime « fiere » del Boccaccio corrispondono appieno a quelle di Dante. E le altre cinque? Cerchiamo qualche lume in merito nel vocabolario allegorico di Rabano Mauro, tetro anzi che no, ma pur lume. Intanto, Rabano ci tranquillizza sul conto dell'orso moraleggiato: *ursus crudelis* (*Isaia*, 11, 7), o *immunditia* (*I Reg.* 17, 36) od anche « imperatore Romano » (*IV Reg.* 2, 24): stiamo quindi con ogni probabilità dinanzi al simbolo dell'ira. Il cane può simboleggiare una gran quantità di concetti: peccatore impudente (*Prov.* 26, 11) infermo, vilissimo, gentile, giudeo, diavolo, ma anche S. Paolo Apostolo, predicatore zelante, predicatore negligente, ecc. Ma il can dimonio per eccellenza, Cerbero, era inteso generalmente quale simbolo della gola, così da Dante stesso e dalla maggior parte de' suoi commentatori; il castigo, che il Boccaccio fa infliggere ai « molossi » quadra benissimo con tale interpretazione. Ed i « tardi onagri », accoppiati nella pena agli « immani orsi »? L'onagro è una bestia prediletta da Giobbe; secondo Rabano, il libro a lui intitolato lo presenta quale simbolo di Cristo, quale tipo di gentilesimo, di eresia; nel salmo 109, 11 « onagri » sono i giudei; per Garner, nel *Gregorianum*, onagri nel plurale sono eretici o giudei, onagro nel singolare, un qualunque giusto, eremita, o Dio incarnato, o l'uomo carnale, o il gentile infedele. È dunque ben difficile indovinare il peccato speciale, cui messer Giovanni destina il tipo di onagro. « Tardo » può voler dire « accidioso » o « triste ». Per i « setolosi porci » la spiegazione è altrettanto irta di difficoltà; « cinghiale » vuol dire per Rabano quanto « imperatore Romano » (*Ps.* 79, 14), « porco » quanto « immondo peccatore »: sarei tentato di spiegare il geroglifico boccaccesco, quale « vanagloria ». Rimangono le « fascinate linci ». Piero di Dante, memore del primo dell'*Eneide*, mette in correlazione la *maculata lynx* di Vergilio con la lonza dantesca; ma presso il Boccaccio la lussuria è già rivestita delle consuete spoglie lupesche; quindi per essa lince non rimane che l'invidia, bene appropriata alla « varia » pelle dell'animale simbolico, punito con un famelico vagabondaggio per plaghe deserte.

Un respiro di sollievo. Siamo nel Purgatorio.

Qui almeno camminiamo con pie' più saldo. Nell'*Ecl.* XV il poeta rievoca un'atmosfera morale, che rammenta alquanto quella della visione di Immanuel Romano. Parlano Filostropo, il Petrarca, Tiflo, il Boccaccio. È autunno in Certaldo ed autunno nell'anima del cantor di Fiammetta, deluso dalle fallacie di questo misero mondo. Tornerà la primavera? Il sole, per suo antico costume, scioglierà le nevi? Criside e Dione, l'abbagliante Ricchezza, ed il « versuto » Piacere tenderanno sì nuovamente i lacci, ma non apparecchieranno che catene laggiù, nel buio oltretomba che ospita di

già re Roberto (*Argus*) ed il « pervigile Dafni », un poeta amico che non saprei identificare. Il Petrarca, da buon predicatore, descrive vivacemente le miserie congiunte alla brama di ricchezze terrene ed il mal fine degli amanti di Criside. E Dione? La blanda, la crudele Dione? Qui il Petrarca si rammenta del proprio *Triumphus Cupidinis*, nonchè del tono cattedratico e della veemenza dello Spirito del *Corbaccio*, ed in ultimo minaccia l'amico senza troppe perifrasi con le pene dell'Inferno: messer Giovanni biascica malamente delle difficili - per lui, poveretto - parole greche; ma ciò che egli fa dire all'amico Petrarca è Vangelo di S. Matteo, secondo la Volgata. Quando poi Tiflo-Boccaccio, dopo vari tentativi di vana resistenza, si trincera dietro la tesi epicurea, l'amico predicatore lo fulmina con l'autorità di Aristotele e di Pitagora, nonchè dei filosofi romani - leggi Cicerone e Seneca - poi con quella di Cristo che « purgò col proprio sangue il gregge infetto ». Fin qui, dunque, stavamo abbastanza vicini al prologo della *Commedia* di Dante. Messer Giovanni, il più modesto tra gli umanisti italiani, non poteva certo essere punto dalla coscienza per atti di superbia, ma ben pativa gli assalti delle altre due « fiere ». Ora, il rimedio, che gli offre Filostropo-Petrarca è singolarmente simile a quello che Vergilio già offrì a Dante: « vorrei - dic'egli - che tu potesti sfuggire con me le fiamme tifee e vedere le nuove roccie e gli scogli »... Invito somigliantissimo a quello che S. Bernardo indirizza all' « anima peregrina », affinchè visiti la « fiera » o « mercato » del mondo oltreterreno e vi acquisti « preziose mercanzie » spirituali. Ed ecco il Petrarca schiude all'amico i lontani misteri del Purgatorio. È, caso rarissimo, non già la tradizionale bolgia di fuoco, ma il « monte » dantesco; assai lontano, ben più lontano della Sicilia, sotto il « cardine sinistro del cielo », ma all'aperto, rivestito di aspre boscaglie e di sasso rosseggiante. Quest'ultimo particolare può richiamare alla nostra memoria un caratteristico episodio della leggenda del Paradiso deliziano; ma può altresì essere una semplice allusione alla *purgatio per ignem*. Giudice (e giustiziere?) di codesto Purgatorio è l' « insigne pastore Teoschiro »: Cristo o Dio Padre secondo il Lidonnici, *Theos Kyrios*. Vi pascolano « poche pecore scelte e domati giovenchi », si abbeverano all'acqua viva che sorge dalla roccia e si cibano di erbe, sbocciate dalla pietra, ossia si nutrono di fede e di vita. Ma, ribatte Tiflo, « sono indegno di cotanta grazia ». Egli si sente in quell'istante un po' ne' panni di Licida. Ha rapito anch'egli una giovenca del gregge di Teoschiro, ha calpestato le leggi ed i riti de' suoi, gettò esse leggi in pasto ai porci di Dione. Poi, la via dell'ascesi è dura; porta con se « fami e freddi »... Il Petrarca, sempre da buon predicatore, inculca all'amico la penitenza e gli promette il perdono, additandogli l'esem-

pio dei grandi Apostoli S. Pietro e S. Paolo, che entrambi peccarono gravemente, ed entrambi furono glorificati. Anche il Boccaccio troverà, in cima all'erto monte, un lieto Paradiso deliziano, ove spira il sacro zeffiro. È proprio il Paradiso terrestre di Dante; messer Giovanni vi intravvede le ombre delle « ninfe, Dee e Driadi », facilmente identificabili con Matelda, Beatrice e le tre Virtù personificate.

Ma ora viene davvero il bello. Tiflo domanda, con un'ingenua curiosità, che ritroveremo nell'*Ecl.* XIV: « quale voce portò codeste novelle al tuo orecchio? o forse tu stesso andasti lassù? ». Ed il Petrarca puntella il proprio dire col consenso dei « pastori arcadi, italici ed antichi sicani », ai quali fu primamente dato di salire l' « ardua vetta »: ossia, se non m'inganno, con l'autorità di Omero, di Vergilio e di Dante. Tiflo è pronto a convertirsi, ma lo spaventa il duro calle ch'ei deve percorrere, e Filostropo lo rassicura in modo assai dantesco, dicendo che esso cammino è aspro dapprincipio, ma poi si vince con poco travaglio, e che le forze verranno dal Redentore stesso. Il sole cala nelle onde. Tiflo dice all'amico di precederlo (*Inf.* II, 139 sgg.) e si congeda dalla *felix laurea* e dalle « caprette », onde riportare una palma dal « sirio lido », ossia rivolgersi alle Sacre Carte.

Fin qui il Purgatorio, il più « dantesco » dei tre regni oltreterreni di messer Giovanni. Col Paradiso rientriamo nel campo della pura tradizione medievale.

Nell'Inferno e nel Purgatorio il cantor di Fiammetta ebbe, quali informatori, due amici; le novelle del Paradiso gli vengono portate da una donna assunta alle beatitudini celesti. Non più la donna amata, come nel *Canzoniere,* ma la dolce figliuoletta Violante, ribattezzata in cielo come una monaca e diventata, come la Beatrice dantesca, guida suprema dell'anima del poeta.

L'Ecloga comincia come la *Vis. Karini et Leucii,* come la « venerabile precissione » della leggenda patriziana e di Dante. Nella notte simbolica, che ammanta la « selva », si diffonde miracolosamente la chiara luce del giorno: pare un incendio, e non brucia le piante; è notte nel cielo, luce fulgida in terra. Il cane Lico, unica ed ultima propaggine del Veltro dantesco in tutto il Rinascimento, dà segni di irrequietezza; va e viene, scodinzolando ed abbaiando lietamente, come in attesa d'amico. Che « sotto i verdi rami » l'aere si fe' « quale un foco acceso », messer Giovanni dice auspice Dante (*Purg.* XXIX, 34 sgg.); ma il diffondersi dell'insolito olezzo di piante sabee tra il folto della boscaglia è un particolare attinto alla visione patriziana. Tra canti soavi, tra fiori recenti che nascono al suo apparire, si rivela al padre la figliuoletta Violante-Olimpia. Essa svela l'esser suo, calma le appren-

sioni paterne, dicendo di essere scesa in terra per volere dei Divi. È maravigliosamente bella: ha la candida veste intessuta d'oro, gli occhi sfavillanti, è cresciuta, pare ragazza da marito. Che bella compagnia ha poi d'intorno! Sono i fratellini e le sorelline, più belli di Narciso e di Dafni: hanno la veste gloriosa, apparecchiata dalla Vergine a coloro che Essa ama...

Prima di udire dalla bocca di Olimpia-Violante la descrizione ingenuamente sublime degli splendori del Paradiso, soffermiamoci alquanto. Che i beati possano scendere dai loro fulgidi scanni ed apparire ai vivi, al pari dei purganti, per divino volere, lo ammettono ad una voce e S. Tommaso e S. Bonaventura; anche qui funge da autorità suprema S. Gregorio. Che le « stole » di gloria siano distribuite ad essi beati per intercessione della Vergine, lo dice la leggenda di S. Gherardesca. Cotale credenza ha dei contatti, non ancora ben precisabili, con le immagini del Patronato di Maria SSma, ove la Vergine è raffigurata con immenso manto (« lo real manto di tutti i volumi del mondo », dice Dante), in atto di stenderlo sulla misera umanità.

La figliuoletta parla, narrando al padre le glorie del Paradiso. La forma è bucolica, con il solito « verso intercalare »; ma il contenuto è ben lungi dall'ispirarsi all'antichità. Olimpia-Violante comincia a cantare, con accenti più sublimi di tutti quelli dei vati classici - così almeno il padre estasiato - l'incarnazione del Verbo, la Sua morte in croce, la discesa al Limbo, la Risurrezione ed il Giudizio finale. Per ultimo essa annunzia, che è ben morta, che sta « in patria », e che a messer Giovanni stesso è riservata l'eterna salvezza. Dunque la figliuoletta è in Elisio. « Ricordo, dice il poeta, che il Minciade dottissimo cantava un dì con il suo flauto de' campi Elisi: è vero ciò ch'ei canta? Mi gioverà impararlo ». E la figlia: « In virtù della sua mente (ecco il Vergilio simbolico di Dante) costui ebbe sentore di grandi cose, ed in parte della faccia del luogo, ma poco ne cantò, se vedi le molte e belle sedi dei pii, e dei nostri Divi (ossia degli Angeli) ». Il padre incalza: « Quali sono i monti di esso luogo? Quali plaghe lo rivestono? Dimmi ciò che il Minciade non vide o spontaneamente tacque; l'udirne fu spesso utile conforto ne' miei travagli; forse verrà l'animo di vedere »...

Ecco l'oltretomba classico nettamente contrapposto a quello cristiano. Nè si creda, che messer Giovanni sfoggi una curiosità puramente letteraria. Al pari del più umile contadino analfabeta, egli ha l'ansia di sapere « per davvero » l'aspetto della « dolce patria » dell'umanità.

Olimpia parla nuovamente, svelando i fulgori del Paradiso. È un Paradiso nettamente « irlandese », che ha forti assonanze con quello di Tungdalo. Va notato, che se i visionari medievali confondevano spesso Inferno e Pur-

gatorio, essi sposano non meno volentieri in un solo quadro di sovrumana bellezza gli splendori del Paradiso Terrestre e quelli dell'Empireo. Il Paradiso del Boccaccio è fondamentalmente un Paradiso deliziano, con fiumi argentei, lauri, cedri, ulivi, uccellini dorati, frutti aurei, simili a quelli delle Esperidi, con capretti e damme dalle corna d'oro, agnelle dal vello candido tutto sfolgorante d'oro. Tutto ciò è « irlandese »; nella *Vis. Tungdali* le dorature sono estese anche alle chiome dei Santi! Di dantesco in codesto Paradiso bucolico non v'è che l'apparizione di « grifoni », animali essenzialmente demoniaci, il cui significato simbolico è stato violentemente capovolto *in bonam partem* dall'Alighieri, violentemente, ma in modo non del tutto arbitrario. Che in codesta dimora risplendano « un aureo sole ed un'argentea luna », che tutti gli astri rifulgano più che in terra, è un particolare nettamente tolto alla *Vita di S. Maccario Romano;* l'eterna primavera, la luce perpetua, l'armonia delle sfere costituiscono dei motivi comunissimi e tradizionali. Non comune invece è ciò che Olimpia-Violante dice in seguito. Archesilao, Dio Padre, siede in trono; la Sua bellezza è inesprimibile: è grande, bello, tutto sereno. Nel grembo tiene l'Agnello mistico; dai due procede una fiamma consolatrice dei mesti, onde si purgano gli occhi della mente. È quindi un'immagine della SSm̃a Trinità col Crocefisso nel grembo di Dio Padre, tipo, che era prevalente in Italia al tempo del Boccaccio; solamente la tradizionale colomba è sostituita con una vampata di fuoco, con la « fiamma » della Pentecoste. Ma il fatto singolare è, che, ragionando dell'Agnello, l'anima beata soggiunge *silvicolis gratus cibus est, et vescimur illo. Inde salus venit nobis et vita renatis.* O che, al pari di S. Gherardesca, messer Giovanni abbia creduto alla leggenda della Messa paradisiaca?

Poi vengono gli *ordines* dei Santi. Prima la « longeva coorte » de' Satiri, con cetre e corone di rose, i ventiquattro Seniori dell'*Apocalissi* di Giovanni e della processione dantesca; poi l' « ordine » venerabile dei Santi rivestiti di porpora e cinti di verde alloro (Martiri). Indi la « schiera nivea », incoronata di gigli (Vergini); a questa schiera appartiene Olimpia stessa, i fratelli e le sorelle. In ultimo il glorioso « ordine croceo », fulgido, che canta le lodi divine e presta servizio al soglio regale (Giusti). Una tripartizione di beati secondo i tre colori simbolici bianco-rosso-oro (o nella vers. volgare della *Vis. Oeni,* quattro: bianco, rosso, oro, verde) trovasi nella vita II di S. Brandano e nella leggenda patriziana, che vengono così a rivelarsi, quali fonti del Boccaccio. Va notato, che la leggenda patriziana, nel testo volgare, offre alcunchè di simile al bizzarro accenno eucaristico, che riferimmo poc'anzi. Il cavalier Oveni è cibato in Paradiso miracolosamente da « una cosa risplen-

dente, che pareva quasi una fiamma di fuoco »: è il cibo celestiale che nutre una volta al giorno le anime del Paradiso deliziano; ma nell'Empireo i beati ne sono pasciuti « tante volte ogni dì... quanto l'animo loro disidera ».

Il Paradiso boccaccesco non poteva mancare di un Anchise o di un Cacciaguida. Difatti Boccaccino, padre del Boccaccio, sfolgora nel « croceo ordine ». Costui accolse nel regno della gloria la piccina morta, l'abbracciò, la baciò, intonò in suo onore, dantescamente, *Veni sponsa de Libano*, la presentò alla Vergine, la quale, con rito claustrale, le impone il nome di Olimpia e la riveste della bellissima « stola » - « stole di seta con candidi vestimenti et altri ornamenti » - dice la *Vis. Tungdali.* La vestizione celeste di Olimpia è accompagnata da una pioggia di petali di rose, da uno sfolgorio indescrivibile e da canti paradisiaci. Rammentiamoci della gloria dei santi monaci e monache, « simili agli angioli », che cantano senza aprire bocca e suonano senza affaticarsi, giacchè dal terso cielo che li sovrasta pendono « catene d'oro purissimo con verghe d'ariento, di vari colori colorati, dalle quali pendevano coppe e guastade, cembali, campanelle, gigli, viole et rose tutte d'oro e tra esse volavano angeli con alie d'oro tanto soavemente, che rendevano uno suono dolce ... » (*Vis. Tungdali*).

« Chi è la Vergine? », domanda il poeta. E la figlia beata gli ricanta in latino l'esordio dell'estremo canto di Dante, contemperandone le ardue bellezze quasi con un presentimento di ciò che saranno le bucoliche lodi della Donna del Cielo presso G. B. Spagnoli. Essa apparisce nella foggia tradizionale delle immagini dell'Incoronazione di Maria, seduta alla destra del trono del Divin Figliuolo, circondata da Angeli. Codeste immagini penetrano regolarmente anche nei commenti pittorici alla *Commedia* di Dante e ne coronano il Paradiso.

« E voi, pargoli, cosa fate in Paradiso? » - domanda ancora il padre. - Olimpia - Violante risponde con un maraviglioso quadretto bucolico, forse imitato dal Frezzi nel Limbo del suo *Quadriregio.* Colgono fiori, fanno ghirlande, carolano lietamente per le selve e presso ai rivi: al Boccaccio balenava anche qui il ricordo della Matelda dantesca.

« Chi mi darà le ali di Dedalo per spingermi cotanto in alto? », sospira mesto il poeta. La figlia gli indica, quale mezzo per acquistare le penne d'aquila, onde involarsi al cielo, le opere evangeliche rammentate nella scena del Giudizio dal Vangelo di S. Matteo, indi svanisce, come ombra fugace, portando seco i profumi del Paradiso. Sorge il sole.

Ecco l'oltretomba boccaccesco, sincero, sentito, commovente, contesto di reminiscenze della leggenda escatologica irlandese e di quella toscana tipo *Vita di S. Gherardesca.* Essa leggenda fa in cotale guisa il suo

ingresso trionfale nei prati fioriti del Rinascimento. Non li abbandonerà più.

Sarebbe ingiusto lasciare il laborioso, buono e sorridente Certaldese senza dare uno sguardo all'*Amorosa Visione*. Codesta opera, assai anteriore a tutte quelle che studiammo, meno il *Canzoniere*, fu scritta prima della morte di re Roberto, prima quindi del 1343, circa l'agosto 1342, secondo il Torraca. Essa merita la nostra attenzione più rispettosa: è capostipite di una figliuolanza imponente, i cui discendenti vivranno sino nel tardo Cinquecento.

A parlare franco, essa *Visione* ha maggiore affinità con l'*Anticlaudiano* di Alano de Insulis, che non con la *Commedia*. A codesto poema, tanto vituperato e pur tanto saccheggiato nel Rinascimento, risalgono i nove decimi di quelle pretese « assonanze », che la critica moderna ama derivare dal *Roman de la Rose* e dalle sue propaggini tipo *Fiore* di Durante da Firenze; come vedremo, da esso *Anticlaudiano* e dal *De planctu naturae* del medesimo Alano dipende strettamente il massimo romanziere dell'umanesimo, Francesco Colonna. Ma, conviene subito aggiungere, che l'intonazione « laica », mondana, « carnale », l'idealizzazione dell'amore terreno quale scopo ultimo di una grande lotta simbolica, rende il Boccaccio dell'*Amorosa Visione* più affine a Jehan de Meung, che non ad Alano od a Dante.

Come nei *Trionfi*, non si tratta già di una vera visione d'oltretomba, ma di un'allegoria, ispirata alle lotte, le bramosie, le passioni dell'uomo in terra: ed è codesto spunto che il Boccaccio deve ad Alano. A Dante egli deve la idealizzazione di Fiammetta lontana, ma pur sempre viva ed amata sensualmente. Onde la forma dantesca, seguita con una discreta diligenza nei cinquanta capitoli del poema - metà giusta della *Commedia* -, riveste un contenuto tra « goliardico » ed umanistico: è questa la grande innovazione di messer Giovanni e il segreto della fortuna del suo romanzo rimato nel Rinascimento.

Assorto nella contemplazione della sua donna, il poeta si addormenta. Si vede solo in deserta piaggia; gli apparisce una donna regale e lo conduce ai piedi di un nobile castello. Essa guida del Certaldese è la Ragione di Alano, l'Intelligenza di Dino Compagni, sarà la Minerva del Frezzi e la Sibilla di Cristina de Pisan. Come nella *Vis. Tungdali*, le mura del castello mancano di porte, almeno a prima vista, giacchè la guida accompagna poi il poeta ad una porticina stretta e bassa, che fa capo ad una scala ripidissima: è l'accesso alla « Vita » che messer Giovanni, ancor impigliato nei lacci di Dione, rifiuta. La donna regale se ne adonta alta-

mente; ma compaiono due giovani vestiti di bianco e di porpora e trascinano il Certaldese alla larga e comoda porta dei piaceri mondani. Assai più attaccaticcia della sua collega presso Francesco Colonna, la donna regale vien dietro.

Il poeta, che ritiene, in modo alquanto azzardato, che « istruirsi nel peccato non è peranco la perdizione », entra nel palagio incantato, piuttosto simile a quello della Natura nel *De planctu* di Alano e, come questo, frescato con grandi istorie. In ossequio alla moda del giovane Rinascimento, il Boccaccio immagina i soffitti delle sale su sfondo bleu e con dorature. La visione di codeste istorie - dei veri Trionfi dipinti - gli fa venire alla mente la memoria di Giotto, morto cinque anni prima. Nella prima sala vedonsi i Trionfi della Scienza, Ricchezza, Gloria ed Amore, i quattro capisaldi morali della mentalità umanistica; la composizione immaginata da messer Giovanni denota forti influssi della tecnica di Giotto. La seconda sala offre nuovi affreschi, dedicati stavolta al rovescio della splendida medaglia della vita mondana: l'incostanza della Fortuna e la caducità delle cose umane, tema caro ai moralisti almeno sin dal *De contemptu Mundi* di Innocenzo III. Dopo cotale « insegnamento figurato » la donna regale cerca di ricondurre il poeta alla malagevole porticina; il Boccaccio risponde picche e preferisce inoltrarsi nel maraviglioso giardino che si schiude oltre le sale del palagio. È uno dei tanti « Paradisi deliziani » laicizzati, con influsso più o meno forte degli orti di Antinoo, che offrirà in abbondanza al nostro sguardo la poesia umanistica. Nel mezzo di esso giardino si erge la fontana di acqua viva, eredità delle varie *Apocalissi* e della *Vis. Tungdali*, ma retrocessa a funzioni puramente decorative. Vi seggono delle belle napoletane, tra cui Fiammetta. Come nella *Commedia* all'apparizione della donna amata segue un po' di storia dell'amore stesso. Nel nome di Fiammetta la donna regale, punto arcigna, si riconcilia coll'impenitente Boccaccio ed unisce i due amanti, come farà a suo tempo la Venere ignuda dell'*Hypnerotomachia;* poi gli ingiunge di riposarsi nel prato prima di compiere la gioconda ascensione nel paradiso d'Amore. Qui il Boccaccio si sveglia.

Come ognun vede, in tutto ciò v'è ben poca ispirazione dantesca; se si toglie quel tanto che la maggioranza dei critici attribuisce ad influsso dell'Alighieri e che va invece ricondotto a quello di Alano e consimili, non vi rimarrà di dantesco che la terza rima, parecchie assonanze formali e l'idea, travestita all'umanistica, dell'« ascensione per Amore ».

IV.

Dante e la mentalità umanistica.

Dicemmo che la cattedrale epica, eretta dall'Alighieri, è un'opera d'arte schiettamente medievale. Come architettura, è una fusione di elementi romanico-bizantini e gotici; ma dissimile dalle nude e paurosamente slanciate moli dell'arte gotica del Nord, quella dantesca è adorna di marmi bianchi e negri, di preziosissime pitture e scolture, ove si specchia di già il sorriso della bellezza classica, di sfarzosi pavimenti istoriati, che perpetuano la tradizione musiva degli artigiani del Basso Impero. La *Commedia* è gotica, ma festosa, pomposa, gentile e raccolta come il duomo di Siena. L'arte di Dante tiene dal romanico come quella di Giotto, del gotico, come quella di Niccolò Pisano, ma al pari di codesti giganti del pennello e dello scalpello trasforma potentemente lo « stile » imparato a scuola con la scorta della Natura e dell'Antichità.

Dante sfugge a tutti i tentativi di classificazione. È un pre-umanista? Sicuro: egli ama sillogizzare, come S. Tommaso, ha con le Sacre Carte e con tutta quella letteratura che si considera quale chiosa perpetua della Rivelazione cristiana quella intima ed affettuosa dimestichezza, che verrà meno agli umanisti, è nutrito insomma di quella mentalità, tra scolastica e mistica, che lo rende sì caro agli uomini del morente Medio Evo e cotanto poco accessibile agli umanisti di cartello. Eppure, egli non si accontenta del « pre-umanesimo » delle *Somme*, degli *Specchi*, dei *Tesori*, dei poemi didattico-sentimentali, tipo *Anticlaudiano*. Eterno esule, eterno ribelle, egli cerca nuovi lidi e novelli orizzonti. Egli si avvia decisamente verso il Rinascimento.

È dunque umanista? Nemmeno per sogno, ad onta dei molteplici anelli che incatenano la sua mente a quella degli umanisti. L'umanesimo fa irruzione nella *Commedia*, e con minor violenza, ma con maggior sicurezza, prende possesso delle opere scientifiche del poeta. Nella *Commedia* esso umanesimo entra a scatti, tumultuariamente, cercando di rompere la compagine di una venerabile tradizione, di conquistare delle posizioni tenute per secoli da immagini e da forme mentali preesistenti. È bene intenderci subito sulla portata del termine « umanesimo » applicato a Dante. Gli umanisti stessi spiegano che intendevano con *humanitas*, alla ciceroniana, *urbanitas*, *civilitas*, un'eleganza di costumi, un bel vivere (*pulchritudo vivendi*), raggiunto coll'ornato parlare. Alla ricerca del vero sillogizzato subentrava quella dell'arte di disporre della propria vita secondo i dettami di un'este-

tica fiorita e cortese. Ad Aristotele venivano a sostituirsi i post-aristotelici, specie gli stoici. Ora Dante può a buon diritto essere collocato alla testa di siffatto movimento. Al pari dei suoi coetanei egli non è ancora esclusivista nè purista: sovrappone, non contrappone, non ripudia, a meno che si trovi in caso di suprema necessità. Pur senza abbandonare le orme dell'etica aristotelica, egli legge avidamente Cicerone e Seneca, si lascia profondamente ispirare da letture lucanee ed acquista quel curioso impasto di stoicismo diluito, di patriottismo romano anticesareo, di fierezza latina che rimarrà tipico per tutto lo svolgersi della mentalità umanistica sino all'affermazione trionfale del platonismo. Il poeta si trovò ad un bivio pericoloso. Come uomo d'azione, come patriotta italiano, egli credeva ancora profondamente all'Impero, quale forza vitale nel giuoco politico dell'età sua; ma codesto Impero sbocciava da un cesarismo non eccessivamente caro a Cicerone, violentemente osteggiato da Lucano, e per giunta infamato da S. Agostino, che lo tinse, nella *Città di Dio*, di un tal bagliore demoniaco. A chi prestare fede? Agli elogi di Floro od alle contumelie di Orosio? Al venerato schema storico-politico medievale, quale si era affermato da Carlo Magno in qua, od alla voce dei repubblicani del primo secolo? Gli umanisti svolgeranno riccamente cotale tema: chi si schiererà per Cesare, chi per Scipione, chi per la Repubblica, chi per l'Impero. Dante si trova di faccia a codesto problema senza predecessori e senza guide; anche qui egli preferisce sovrapporre, anzichè ripudiare; cerca di fondere le contraddizioni nel potente crogiuolo della sua arte sovranamente sintetica, taglia con la spada della violenza i molteplici nodi gordiani. Ne deriva quell'indovinello complesso che è la mentalità politico-morale di Dante.

Ammiratore di Cesare, l'Alighieri? Sì, nel sesto del *Paradiso*. Il Dittatore apparisce quale strumento del Cielo che vuole « redur lo mondo a suo modo sereno », onde apparecchiarsi a « far vendetta alla sua ira ». Quindi, Farsaglia non commuove e la « Pompeiana tuba » non esalta il poeta. Eppure, Cesare, il « primo principe sommo », è pensato alla lucanea. Dante gli dà nel Limbo gli « occhi grifagni », di cui aveva letto presso il Cordovese, e narra sul conto di lui un aneddoto svetoniano discretamente sconcio. Il « buon Augusto », il « baiulo seguente » è, già lo vedemmo, esaltato con enfasi aulica, tolta ad Anneo Floro, nel VI del *Paradiso;* ma il poeta non lo incontra mai in nessuno dei tre regni oltreterreni, come neppure i suoi successori Giulii e Flavii, ad eccezione di Traiano. Il *Purgatorio*, cantica scritta in buona parte, sembra, durante la gesta italiana di Arrigo VII, comincia con l'apparizione di un furibondo avversario del

cesarismo, che per cercare libertà rifiutò la vita, di Catone dipinto con tutti i colori dell'appassionata tavolozza lucanea e della fiorita pomposità di Cicerone; finisce con la profezia del Veltro-Dux, non più « aquila » ma Cane, « ereda » della medesima, non più imperatore, ma vicario imperiale, non più Arrigo, ma « gran Lombardo », signore di Verona, ossia sovrano nazionale italiano.

Il canto di Giustiniano si chiude con aspre accuse mosse tanto ai sostenitori dell'Impero infeudato agli alemanni ed ai ghibellini italici, quanto ai suoi avversari. L'imperialismo di Dante era non già medievale, ma classico, direi, umanistico. L'« ufficio della Monarchia » mondiale viene da lui devoluto non già alla nazione germanica, ma al popolo romano. Ora codesto termine viene inteso dal poeta non come un'astrazione giuridica, ma come realtà storica viva e vegeta attraverso i secoli, da Enea a Cesare, dai Decii a Catone Uticense. Cotale concetto, tra utopistico e modernamente nazionale, è comune a Dante con Cola di Rienzo, ossia con un uomo politico italiano che appartiene oramai nettamente al Rinascimento. Il *ius imperii* risiede per Dante non già in una dinastia, non nel capriccio elettorale di una pleiade di principi alemanni, ma in un popolo, che « avendo sottomesso il mondo, lo fece di buon diritto, essendo ordinato dalla natura all'imperare » - evidente e confessata reminiscenza, questa, dell'ottavo dell'*Eneide*. L'ideologia politica dell'Alighieri poggia quasi intieramente su testi classici, nella selva dei quali, possiam dire, si smarriscono, nei primi due libri del suo trattato, i pochi luoghi scritturali e l'unica citazione di S. Tommaso. Quando gli preme provare che Cristo stesso accettò la legittimità della giurisdizione imperiale e la confermò con la Sua morte in croce, il cantor della *Commedia* ricorre non più alle *auctoritates*, ma al metodo tomistico del sillogismo.

Chi è però, secondo Dante, il vero erede, vivente, della *maiestas populi Romani?* Il poeta si spiega nelle ultime parole del lib. II della *Monarchia* in modo perentorio, dicendo: *O felicem populum, o Ausoniam... gloriosam...* Non è dunque quella *faex hominum* che, secondo il Petrarca, usurpava la maestà dei diritti e delle tradizioni capitoline, è tutto il popolo italiano, tutta la stirpe « latina ». Mai utopia politica si fuse in modo più geniale con un'antiveggenza profetica. Codesto modo, del tutto umanistico, d'intendere la continuità legittima tra Roma antica e la nuova Italia viene confermato dalle Epistole politiche di Dante: nella V *humilis Ytalus Dantes Alagherii* si rivolge a tutti coloro che nella sua mente, secondo i dettami della gerarchia medievale, componevano il governo della cosa pubblica in Italia: *universis et singulis Ytalie regibus et senatoribus alme urbis, nec*

non ducibus, marchionibus, comitibus atque populis. In codesta lista vediamo la conferma di un fatto poco notato sinora; che la « romanità » od « italianità » era per Dante cosa alquanto diversa da quello che sarà per gli umanisti « catilinari » del Quattrocento e per l'istesso Petrarca; molto diversa da quello che fu per i pre-umanisti tipo Salimbene, che confondono ancora « Italia » e « Lombardia ». Nell'*universitas* italica, come la concepisce il poeta, il re di Napoli, perchè re, precede il senatore di Roma; le altre potenze d'Italia, monarchie e repubbliche, si susseguono, formando tutte insieme quasi il corpo mistico della sposa dell'Imperatore, di quell'Augusto simbolo della Giustizia, che abborrisce ogni severità nel giudicare, ma sa punire i reprobi impenitenti e li persegue sino nella simbolica Tessaglia « della finale perdizione ». Si avvicina l'ettoreo pastore, l'agricoltore dei Romani; il sangue longobardo deve deporre, dinanzi al suo splendore, l'avita barbarie, cedendo al seme latino e troiano. Gli *incole Ytalie* vigilino nell'attesa del mistico Sposo, del loro Re, che apparecchia non solo l'Impero per sè, ma un libero regno per costoro. I mari, i fiumi, i monti d'Italia sono dell'Imperatore; di lui sono le leggi che governano ogni relazione tra privati; lui è il grande « utensile di Dio »...

Nella lettera ai fiorentini, Dante si mostra ancor più esplicito. Egli si scaglia contro i concittadini « intrinseci » che, novelli babilonesi, abbandonano il pio Impero e tentano nuovi regni *ut alia sit Florentina civilitas alia sit Romana.*

Non si può aspettare da un grande poeta, specie se pervaso dal fuoco di un'ardente passione politica, se offeso, umiliato, scacciato dalla patria, la fredda limpidezza di un ferreo sillogizzare. L'Impero di Dante è internazionale? Sì; i suoi confini non si misurano nè con quelli d'Italia, nè con quelli della « tricorne Europa ». La potestà dei Romani, « vim passa », si riduce ad angusti limiti; ma di diritto si degna appena di trovare un termine nelle inutili onde dell'Oceano. L'Impero stesso però, pur essendo mondiale, è fondamentalmente romano; Arrigo è novello Enea, suo figlio Giovanni, altro Ascanio, destinato ad infierire contro i Turni e trattare con la mitezza dell'agnello i Latini.

Tutto ciò veniva professato da Dante negli anni del « faustissimo accorrere in Italia del divo Enrico ». Dopo bevuto l'amaro calice del disinganno, Dante modifica sensibilmente codest'ordine d'idee. I suoi orizzonti si restringono. Alla squilla minacciosa, lanciata in nome del « pubblico segno » nella « valletta dei principi », subentra prima l'invettiva di Ugo Capeto contro i degeneri re di Francia, poi la gemina profezia di Beatrice e di Cacciaguida in merito al « rivelarsi » del novenne Veltro-Dux. Ora-

mai non si tratta più d'insediare nel « regno » d'Italia un Imperatore, in nome del suo potere mondiale; si tratta di far vendetta del mal fatto dei guaschi e dei caorsini, di « ancidere la fuia », di assestare l'Italia « per cui morì la vergine Cammilla », trasmutando molta gente, cambiando condizione a ricchi e mendici. L'ideale politico di Dante si allontana oramai risolutamente da quello del Medio Evo e si accosta a quello del Machiavelli: non più un Cesare viene invocato, ma un Principe novello, insperato, signore di una forte potenza dell'Alta Italia, che agisca in nome dell'Impero, ma sia verace figlio di una ideologia politica affine a quella del Rinascimento.

La profezia del Veltro nell'esordio dell'*Inferno* appartiene a codesto estremo periodo di sviluppo delle idee politiche di Dante. Non una sola sillaba accenna al carattere internazionale della potenza di esso Veltro; la sua « nazione » è tra Feltro e Feltro; la sua missione circoscritta all'Italia; essa profezia è meno esplicita di quella di Cacciaguida, ma reca l'istesso suggello e ragiona della stessa persona e di una missione identica affidata a questa. Essa viene ad incunearsi violentemente nel testo primigenio di *Inf.* I, che ragiona della consueta lotta tra l'anima del peccatore ed il demonio che la insidia e del soccorso prestato da Dio ad essa anima; senza il menomo addentellato politico. Anche questa è dunque una « grida » umanistica, assai affine a quella celebre invocazione ad Augusto, con cui Vergilio chiude il primo libro delle *Georgiche*.

Se l'ideologia politica di Dante presenta un'indubbia evoluzione del Medio Evo all'umanesimo, la sua dottrina morale è nettamente medievale in quanto a forma, umanistica in quanto a contenuto. Guardiamo il *Convivio*. Anche qui, come ne' primi due libri della *Monarchia*, egemonia assoluta di citazioni classiche, anche qui forti assonanze con la mentalità degli umanisti. Uno degli spunti più caratteristici in merito è offerto da *Conv.* II, 9, ove Dante ragiona dell'immortalità dell'anima, citando Aristotele, gli stoici, Cicerone, i poeti gentili e passando indi alle testimonianze religiose, prima le non cristiane, poi quella della « dottrina veracissima di Cristo ». Un quattrocentista non avrebbe ragionato diversamente: si confronti il *De anima* del Landino. L'accenno alla morte ed all'eterna vita di Beatrice beata, che corona codesto ragionamento, fa supporre con discreta probabilità che Dante scriveva codesto ancora a Firenze e contemporaneamente alla *Vita Nuova* (per la cronologia del *Conv.* divido ad un dipresso le idee dello Scartazzini). Sin da allora era radicato in lui il vezzo umanistico di considerare lo stoicismo e l'eclettismo ciceroniano, quale pronao della morale cristiana!

Certo, il paragone tra cieli planetari ed arti liberali sa di classico Medio Evo, specie per la motivazione de' suoi singoli termini; ma la giustaposizione simbolica di cotali ordini di fenomeni disparati non morrà nel Rinascimento e nemmeno nel Barocco. Però, subito dopo tale « intermezzo medievale », Dante fa una confessione prettamente umanistica, proclamando Boezio e Cicerone « guide » principalissime nello studio di madonna Filosofia. Badiamo, prima Boezio, poi Tullio. Codesto ordine non è fortuito; deve corrispondere a quello degli studi e delle predilezioni del poeta. Nel primo del *Convivio*, ragionando di Cicerone, egli mette in rilievo, che costui fu un « riprensore » di coloro che biasimavano il Latino Romano e commendavano la grammatica greca, e che Tullio nel *De amicitia* dice cose concordi alla dottrina del Filosofo per eccellenza. Il secondo argomento volgeva verso Cicerone le simpatie di Dante scolastico, il primo quelle di Dante poeta. La lotta del « Lazio » per la « palma » contrastata dalla greca tracotanza è un motivo prediletto di tutti quasi gli umanisti sino allo Scaligero ed oltre; il vezzo di « allumarsi » alle faville della « fiamma » di Cicerone dà la chiave di quasi tutti i misteri della mentalità umanistica. Accostandosi a « Tullio » Dante entrava risolutamente nella via che percorreranno gli uomini del Rinascimento.

Abbiam già detto, che Dante è in perfetto accordo con gli umanisti, quando proclama, che la Filosofia è « uno amoroso uso di Sapienza; lo quale massimamente è in Dio, però che in Lui è somma Sapienza e sommo Amore ». Lo ripeteranno il Petrarca, il Boccaccio, il Valla, il Landino. La sola differenza tra costoro e gli uomini del Medio Evo sta nel fatto che per gli ultimi « guida » nell'innalzarsi dell'anima a Dio era Aristotele, per i primi Cicerone, Seneca, Boezio, poi Platone. Dante sta riguardo a ciò al bivio tra due mentalità e tra due mondi: anche qui sovrappone, non elimina.

Un altro curiosissimo spunto del *Convivio* avvicina Dante alla mentalità umanistica. È il ragionare che egli fa di correlazioni tra autorità imperiale e filosofica e di nobiltà. Che la nobiltà di sangue valesse meno di quella dello spirito, che i potenti della terra dovessero tenere conto dei dettami della Sapienza, era detto a sazietà nel Medio Evo. Interessante e nuovo è lo svolgimento di cotali vecchie tesi. Come gli artigiani che apparecchiano gli arnesi di cui si serve il cavaliere debbono « credere al cavaliere », giacchè il fine dei loro mestieri è subordinato a quello della cavalleria, così, dice Dante, « tutte l'umane operazioni domandano uno fine, cioè quello dell'umana vita, al quale l'uomo è ordinato »; quindi « lo maestro e l'artefice che quello ne dimostra e considera, massimamente

obbedire e credere si dee. Questi è Aristotile ». A parte la forma « tomistica », se tutto ciò non è ancora l'*elegantia moresque* di Lionardo Bruni, è un che di straordinariamente consimile. È evidente, che ragionando di Aristotele, Dante ha in mente il *De finibus* di Cicerone. Non basta ancora. Nel breve schizzo storico-filosofico che segue tale importante dichiarazione Dante ragiona con somma lode degli stoici, rammentando Catone, degli epicurei, di Socrate, di Platone, degli Accademici, dei peripatetici. La narrazione è confusa e disordinata, tanto disordinata, che possiam sospettare persino che il poeta ritenga lo stoicismo più antico di Aristotele; ma è tipico, che in essa non si ragiona punto di filosofia della natura, di cui Dante pur avrebbe potuto leggere nella *Metafisica* di Aristotele, ma unicamente di morale. L'orizzonte filosofico di Dante è identico a quello degli degli umanisti.

Per ciò che riguarda il concetto di nobiltà, l'Alighieri si ferma a metà strada tra pre-umanesimo ed umanesimo. Egli è ancora ben lungi da quel Bartolommeo Platina, che, non saprei se da senno o per burla, vorrà firmare sul registro della Confraternita romana del Salvatore, proprio nella rubrica d'onore dei « principi e baroni ». Ripete con Giovenale, che la nobiltà di animo è unica virtù, ma ammette pienamente, auspice Federico II (così nel *Convivio*) ed Aristotele (così nella *Monarchia*) che oltre i « bei costumi » vada tenuto conto dell'« antica ricchezza »; però, si spiega subito, osservando, che « le parentele ne li alti matrimonii, li edifici mirabili, le possessioni larghe, le signorie grandi » sono non già cagione, ma conseguenza della nobiltà (IV, 8). L'ossequio che Dante presta all'opinione di un Imperatore non solo perchè consona al detto del Filosofo, ma precisamente perchè uscita di bocca regale, è certo punto umanistico; ma le conseguenze, alle quali tende il poeta, sono quelle che professerà tutto il Rinascimento.

Dicendo che il *Convivio* è un « primo passo... alla conformazione classica dell'arte nuova », il Carducci ebbe piena ragione. Vi sono nel trattato dantesco delle « sentenze », che costituiscono delle geniali « antiveggenze » del pensiero umanistico. Così (I, 5), ove « quella cosa » è detta « essere bella, cui le parti debitamente si rispondono, per che della loro armonia resulta piacimento ». L'idea risale almeno a S. Agostino; il Medio Evo non la ignora; ma spetterà al Rinascimento l'erigerla a canone supremo di tutta la teoria d'arte. Ancora: gli amici son « quasi parti di un tutto » (I, 6); senza costoro la vita non è completa. È del Cicerone; ma gli umanisti faranno di questo pensiero la base suprema della loro vita ed il caposaldo della loro caratteristica « collaborazione accademica ».

Per concludere, il *Convivio* sta a cavaliere tra Medio Evo e Rinascimento. Perfettamente medievale ed affine all'idea madre della *Commedia* il concetto, per cui gli oggetti de' nostri desiderî appariscono agli occhi della mente « per modo quasi piramidale » (IV, 12), ove punta dell'ultimo desiderabile è Dio; il raffigurare il cammino dell'anima umana di desiderio in desiderio quale mistica peregrinazione di un tipo, reso noto a tutti ed a tutti caro dalla *Scala celeste* di S. Giovanni Climaco e dai suoi imitatori (come nella *Commedia:* « lo buono camminatore giugne a termine e a posa; lo erroneo mai non l'aggiugne, ma con molta fatica del suo animo sempre con li occhi gulosi si mira innanzi » - ecco la « lupa »). Medievale pure è la bellissima similitudine dell'uomo con la rosa (IV, 27) che « conviensi aprire » perchè « più chiusa stare non puote »: rammenterò la simbolica rosa della *Vitis Mystica* di S. Bonaventura. Ma umanistico è l'assunto fondamentale del trattato, il ragionare di « amore » e di « virtù », e non più *de universo* o dello scibile in genere, il ragionarne secondo senno e di testa propria, con l'ausilio di Cicerone e di Boezio, e non più intercalando timidamente qualche nota di suo tra il fogliame di una selva di *auctoritates.*

Sarebbe assai interessante sapere, quale fosse la cerchia di lettori cui il *Convivio* dovè la sua grandissima fortuna nel Rinascimento, fortuna, documentata da pressochè una buona trentina di codici e dalle stampe che cominciano sin dal 1490. Non erano grandi chierci, giacchè gli uomini di grido poco o punto attingono a quelle « briciole », che Dante raccolse dall'« angelica mensa » della « donna gentile ». Doveva essere un pubblico rannicchiato nel « sottosuolo » dell'umanesimo, un pubblico non troppo dissimile per levatura dalla maggior parte degli ammiratori, che Dante si procacciò sin dalla prim'ora. Va notato che ben 23 dei 29 codd. del *Convivio* appartengono al Quattrocento: vale a dire che la *gens idiota* si ostinava a studiare lo scritto di Dante-filosofo proprio nel periodo di relativamente maggiore oscurarsi della fama di Dante-poeta.

Se l'Alighieri si accosta a stento ed a mala pena alla mentalità umanistica quale politico, egli la raggiunge e la sorpassa quale filosofo e teorico della lingua. Il Vossler nota genialmente, che la sua teoria del Volgare illustre, strumento linguistico perfetto e capace di esprimere ogni cosa, sorpassa nettamente il Rinascimento ed anticipa la forma mentale del Barocco. Ma dove egli rompe tutti gli argini storici e rende vano ogni tentativo di classificazione, è nel campo suo precipuo, in quello della poesia.

I pre-umanisti facevano il « mestiere » di poeti per lo più nelle « ore succisive », dedicando il meglio della propria attività al lucroso culto di Temide e di Esculapio. Dante, l'« ultimo Dante », quello delle Ecloghe,

ragiona con entusiasmo di coloro che « impallidiscono all'ombra del sacro bosco », sdegnando ogni compromesso tra le Muse e le pecuniose *artes* del Medio Evo universitario ed artigianesco. Egli, che pur soffrì « fami e freddi » per poter dedicare tutto il proprio *sudor et labor continuatus* al culto dell'alma Poesia, introduce in sostanza nella scala dei valori sociali un novello gradino sconosciuto al Medio Evo, e lo vuole altissimo. Se nel *Convivio* egli mette alla pari l'autorità imperiale e quella del vero filosofico, nella *Commedia* egli colloca, possiam dire, su soglio ugualmente eccelso « Cesare e poeta ». Egli impersona la ragion naturale in un grande poeta morto e fa sì che a lui stesso, poeta vivo, si dischiudano, a gran dispetto di messer Cecco, le sconfinate glorie dell'Empireo. Nessuno aveva mai osato chiedere tanto alla poesia, nemmeno il sommo Omero.

Se per struttura e per « statistica » di fonti la *Commedia* è medievale, il pensiero che la pervade le schiude con miracolosa facilità le porte dei secoli futuri. Non del tutto scolastico, non del tutto mistico, non del tutto umanistico, è uno spirito accessibile e caro ad ogni secolo: è cristiano, romano, italiano. Codesto spirito altissimo, semplice e complesso insieme, fa sì che dinanzi alla *Commedia* si siano inchinati, reverenti e commossi, coloro che non condividevano nè le idee linguistiche del poeta, nè il suo metodo sillogizzante e che vivevano oramai di ben altro genere di erudizione. Ad onta della malignità e delle critiche che ogni tanto lo percuotono, non v'è decennio nel Rinascimento italiano, in cui Dante non sia stato letto, commentato, imitato, anche dai più arrabbiati latinisti.

Eppure, quel poco di « grammatica », che Dante riuscì ad acquistare a Firenze e negli anni di esilio, non fu mai grande cosa. Il sommo poeta non figura nel catalogo degli scopritori di testi classici sconosciuti; non è, all'umanistica, *un librorum helluo,* per usare un termine guariniano. Angelo Decembrio notava di già, verso la metà del Quattrocento, che l'erudizione teologica di lui non era nè troppo peregrina, nè eccessivamente difficile ad acquistarsi. Eppure, Dante sorprende le generazioni che si susseguono precisamente quale fonte di dottrina smisurata. Perchè mai? Certo, non tanto per l'estensione di essa dottrina, che non sorpassa quella della media dei pre-umanisti, quanto per il maliardo modo di porgerla. Trasformando gli aridi sillogismi della scolastica in viva ed infuocata poesia, Dante decuplicava il loro valore, specie agli occhi di una cerchia di lettori assetati di bellezza, quali erano quelli del Rinascimento. Non basta; il segreto della malia di Dante viene acutamente svelato, dal punto di vista umanistico, dal testè lodato Angelo Decembrio: è l'intima fusione di classicità e di Medio Evo, di *humanitas* e di mistico volo verso le eteree cime del-

l'inconoscibile. Al pari dei colleghi pre-umanisti Dante applica ai poeti classici, specie a Vergilio, la quadruplice chiosa delle scuole; ma, pur sovrapponendo alla *littera* l'allegoria, fa sì che essa *littera* balzi viva ed intera dagli appassionati ricordi di un lungo studio. Il Vergilio di Dante non cessa mai di essere un vero Vergilio poeta, anzi il vero cantor di Enea, pur acconciandosi ad essere stregato da Eritone ed a simboleggiare parte delle attribuzioni della « Donna gentile » del *Convivio.* Cicerone e Boezio non sono più per il poeta delle fredde *auctoritates,* o dei modelli da imitare pedestremente, ma degli amici, dei consolatori; se pensiamo un po' attentamente all'impostazione psicologica del *Convivio,* vedremo, che Dante comincia ad esservi « ciceroniano » un po' a modo del Petrarca.

La tecnica dell'imitazione dantesca è alquanto diversa da quella predominante nell'umanesimo. Egli non diluisce il modello; o lo traduce a fatica, parola per parola, con sbagli e pentimenti, talvolta con intuizioni geniali, o lo restringe a scheletrica semplicità; quasi sempre ne spreme il succo in guisa, che riesce ben difficile ad altri lo spigolare in un campo, ove Dante ha mietuto. Egli non conosce ancora il canone petrarchesco della « imitazione libera »; fa tutto un musaico di reminiscenze classiche e di osservazioni di vita vissuta, non sente il dovere di parafrasare ad ogni costo, di « suggere » i fiori anzichè svellerli.

Ancora: Dante non prova il menomo scrupolo di coscienza, studiando i poeti gentili. Gli ultimi anni della sua vita sono contrassegnati dall'opera sua più « umanistica »: le Ecloghe. Egli si presenta « sesto » tra « cotanto senno » della bella scuola dei poeti classici non solo nel prato fiorito del Limbo, ma peranco nell'Empireo. Lascia dietro di sè Vergilio e Stazio; si fa accompagnare ormai dal solo S. Bernardo: ma si spinge, lui poeta vivo, lui semplice laico, sino alla contemplazione diretta della Divinità, a quella contemplazione, che frate Alberico godeva da lontano, dal primo cielo. Egli non ha alcun ritegno di infiorare di esempi e moniti classici il proprio *Purgatorio:* prova questa, che non riteneva la scuola dei gentili in alcun modo nociva alla salute dell'anima cristiana. Certo, nella mirabile euritmia dell'anima sua, pur tanto passionale e sì spesso tormentosa, il desiderio del sapere classico rientrava nel corpo delle infinite « bramosie », che tutte insieme formano la piramide di cui già ragionammo ed a capo della quale si trova l'estremo punto, Dio.

In ciò Dante sarà caposcuola del Rinascimento cristiano.

V.

Gli Epigoni di Dante sino a Federico Frezzi.

La risonanza diretta del canto dantesco dura in Italia sino ai primi decenni del Quattrocento. Si seguita a ricopiare e leggere il Poema anche dopo; anche nel periodo che trascorre tra la pubblicazione del *Quadriregio* e l'inizio dell'apostolato del Landino a pro' dell'Alighieri poeti latini ed italiani incastreranno delle pietruzze dantesche nelle loro descrizioni dell'oltretomba. Ma non vi saranno più scrittori, che imposteranno « alla dantesca » dei poemi intieri, in tutta l'epoca che trascorre dal Frezzi sino ai platonici ed ai savonaroliani fiorentini.

Erano ancor vivi il Petrarca ed il Boccaccio, quando Fazio degli Uberti compilava, lentamente, faticosamente, a varie riprese, il suo *Dittamondo* (1347-50, 1356-8, 1363 c.-1367). È un viaggio, non più d'oltretomba, ma di oltremonte ed oltremare. Che tale peregrinazione « laica » e terrena si compisse sotto gli auspici di Dante, era ovvio. L'oltretomba non era forse una regione del mondo abitato, come tutte le altre? Non s'iniziavano i trattati scolastici di geografia con il Paradiso deliziano? Dante non sapeva sotto quale preciso meridiano si trovasse il monte del Purgatorio ed in qual preciso sito d'Italia le anime s'imbarcassero per raggiungerlo nel legnetto snello dell'angelico nocchiero? Fazio è insieme più medievale e più umanistico di Dante. Più medievale, giacchè il titolo del suo poema è strettamente affine a quello della grossa enciclopedia di Rabano Mauro ed il carattere di esso riproduce fedelmente quello delle enciclopedie dugentesche; è uno « specchio » in rima. Più umanistico, giacchè fine del faticoso viaggio del pellegrino non è più il ricongiungersi con Dio, ma l'acquistare l'umana sapienza, il dissetare l'arsa gola dell'infinita curiosità dell'uomo del Rinascimento. Delle fonti del poeta, dico delle principali, la prima è francamente medievale, Martino Polono, la seconda classica, ma assai prediletta dagli uomini dell'età scolastica, il fantasioso e vario Solino. Le secondarie sono medievali e moderne, quasi tutte, ad eccezione di Ovidio e di Plinio. La coltura umanistica di Fazio è più modesta ancora di quella di Dante; ma grande il suo entusiasmo per l'antichità e sopratutto per i gloriosi fasti di Roma. Ora la « mentalità umanistica » si nutriva di cotale entusiasmo non meno forse che di studi classici: ai giorni di Fazio vi erano assai umanisti ignorantelli e qualche arrabbiato antiumanista coltissimo.

Dopo avere impostato il poema nettamente alla dantesca, Fazio fece pressochè l'istessa cosa, che vedemmo fatta dai suoi colleghi, autori di peregrinazioni oltreterrene: si lasciò trascinare più dalla tradizione preesistente, che dal sommo fiorentino. Fazio comincia col narrare, che iniziò il viaggio in primavera (Cristina de Pisan lo farà in ottobre, e si procurerà quindi un corredino invernale per non raffreddarsi). Non era anco uscito dalla *iuventus*, secondo i calcoli del *Convivio;* non aveva oltrepassato il 45 anno di età. Or badiamo all'impostazione psicologica del racconto. Il poeta, come Immanuel, si sente punto dai rimorsi di coscienza, è contrito, vuol abbandonare la via rea, vuole purificare l'animo con la visione del mondo e delle genti che vi dimorano. Confessione religiosa, penitenza « laica », almeno a prima vista; giacchè è risaputo, che il pellegrinaggio, specie quello di Terra Santa, era considerato quale farmaco morale all'età di Fazio e lo è tuttora. Si addormenta; è riconfortato in sogno dalla Virtù. Si mette in cammino; trova un eremita e confessa a lui i propri mal fatti, come già fecero ser Brunetto Latini ed Ugo d'Alvernia, e come faranno gli eroi del *Baldus* - altro spunto che ci richiama alla storia dei pellegrinaggi devoti. - Come nel romanzo di Ugo, i primi passi dei pellegrini verso la meta radiosa sono contrastati, ma non già da una Circe demonizzata, sì dalla classica ed impersonale figura dell'Ignavia. Fazio la respinge e trova successivamente due guide: Tolomeo e Solino, che fanno la parte più dell'omonimo Tolomeo e dell'Ovidio del « Tesoretto » che non quella del dantesco Vergilio. Fazio si ispira bensì a Dante, ma nei particolari segue chi era di una levatura più adatta alla sua. La « vecchia laida » che contrasta il cammino del poeta è ben la « femmina balba » di Dante; ma Tolomeo è tolto di peso a Brunetto. Il Pellizzari trova la presenza di costui « affatto inutile »; ma crede che oltre all'imitare il « Tesoretto » Fazio avesse voluto giustaporre, all'umanistica, la sapienza greca a quella latina, impersonata in Solino, egli amante dell'esotico e delle strane favelle. Il polistore romano fa figura alquanto meschina: il poeta, come notò acutamente anche il lodato Pellizzari, comincia a sentire « ribrezzo » al suo primo apparire; Solino aiuta il pellegrino, lo incoraggia, gli impedisce di morire... d'accidente durante la scalata perigliosa dell'Olimpo; ma Fazio si sovrappone a lui e talvolta lo pianta in asso, come accade durante il lunghissimo racconto di Roma, quando la guida principale del poeta rimane assente e muta per ben quarantanove capitoli. Codesta Roma è in parte quella di Dante: ha il volto pien di pianto, rotta la veste, guasto il vedovo manto, pur mostrando gran contegno; è insomma la vecchia Roma discinta e vedova di Cola di Rienzo e del Petrarca, derivata a sua volta da quella

che « piagne vedova e sola » *Purg.* VI, 112-3 e per il tramite di costei, da *Phars.* I, 183 sgg. Chè Fazio, al pari dell'Alighieri, è travagliato dal contrasto mal sopito tra un ghibellinismo riverniciato all'umanistica e l'anticesareo furore di Lucano; anch'egli unisce l'ammirazione per il « pubblico segno » con il disdegno della « viltate » di Carlo IV; anch'egli ha un luminoso sentimento di italianità, scaldato al fuoco patriottico dei grandi scrittori romani. La sua Roma gioisce alla vista del « bel uccel di Giove », sottratto « di man a quelle gente grece »: così sentiva anche Dante, ed in modo assai più acuto e violento il Petrarca, che dell'Impero bizantino dice tutto il male di cui era capace la sua non eccessivamente biliosa penna.

Fazio bistratta gli Absburgo, vede di malocchio, alla dantesca, la donazione costantiniana, si fa descrivere da Solino la curia avignonese con accenti misogallici, che saranno propri a tutta la letteratura italiana sino all'Ariosto ed all'Alfieri. Egli è un piccolo epigono di Dante, onesto, modesto, laborioso. Il pensiero dantesco matura in lui, viene spinto a delle conseguenze estreme, a cui non giungeva ancora nella mente del sommo maestro. L'evoluzione dal ghibellinismo reso « umanistico » alla nostalgia di un « regno unico per la gente latina » riceve il suo estremo potente suggello nella celebre canzone del 1368 « di quel possi tu ber che bevve Crasso ». Dante si sarebbe, forse, scandalizzato, udendo dalla bocca di Fazio: « Tu dunque, Giove, perchè il santo ucciello... da questo Carlo quarto imperador nol togli e dalle mani degli altri lurchi moderni germani che d'aquila uno allocco n'hanno fatto. E rendil sì disfatto ancora a' miei Latini ed a' Romani... ». Fazio vorrebbe la « dolcie pace » d'Italia affidata ad un « solo re », che signoreggi il « talian giardino chiuso d'intorno dal suo proprio mare... ».

Per il nostro tema principale vanno prese in esame la descrizione che Fazio fa del Paradiso deliziano (I, 11), del resto pienamente conforme alla tradizione, e, fuori del *Dittamondo,* i sonetti, che il poeta dedica ai peccati mortali. In quanto ai sonetti, il Renier li ritiene il miglior esempio del genere, ed il Carducci li dice affini alle Sacre Rappresentazioni per la loro « prosopopea » e per i dialoghi che li infiorano. Rammentiamoci, che il dipingere ad uno ad uno i peccati capitali equivale ad una descrizione simbolica dell'Inferno, come il ragionare delle varie Virtù e Beatitudini costituisce il modo « stilizzato » di disegnare il Paradiso. La « sfilata » dei sette peccati (i quali, come vedemmo, possono anche essere otto) risale, come già sappiamo, a Giovanni Cassiano. Iacopone da Todi, nella lauda « la superbia dell'altura », Guittone d'Arezzo nella collana dei sonetti analoghi a quelli di Fazio, Graziolo de' Bambaglioli, il Bonichi, Antonio da Ferrara, e, tra i

più antichi e non ultimo in ordine di merito, Brunetto Latini, si ispirano chi più chi meno alle propaggini monastiche del trattato dell'eremita greco-latino, specie al *Viridarium Consolationis*. Vedemmo un che di simile, sotto l'influsso di Cassiano, forse letto per il tramite di Isidoro, presso Cecco d'Ascoli; ritroveremo tutta la trista brigata, descritta a maraviglia dal beato Spagnoli nel più « medievale » dei suoi poemi.

I sonetti di Fazio potevano essere delle scritte esplicative, destinate a qualche raffigurazione pittorica dei Peccati; tant'è vero, che la parte « iconografica », la brama di descrivere le fattezze di codeste « femmine laide », fa quasi del tutto difetto al poeta. Sola eccezione è il profilo dell'Accidia, la quale si presenta (si noti il discorrere dei peccati in prima persona): « Cotal me son qual m'era nella culla; Non ho più piè, nè più mani nè occhia, Gracido e muso, come una ranocchia, Scalza ed ignuda co' la carne brulla ».

Notiamo, che il catalogo dei peccati, che viene snocciolato dai frati di Montpellier a Brunetto Latini penitente, è scevro di tentativi di determinazione « iconografica ». Fazio e Brunetto, al par di Dante, si attengono al numero settenario, consacrato da S. Tommaso e da S. Bonaventura; ma in pieno Rinascimento riapparirà quell'ottonario di Cassiano.

Lasciamo per ora il buon Fazio, riservandoci di tornare a lui, quando ragioneremo dei Peccati presso lo Spagnoli; passiamo ad altri oscurissimi epigoni di Dante, sparsi per l'estremo Trecento.

***

L'autore del *Liber Leandreus* (1375 c. ?) è perfettamente ignoto. Codesto grosso poema in quattro libri e settanta canti offre il primo esempio di un'apparizione di Dante nella veste, sia detto con sopportazione, di guida escatologica; a ciò esso deve l'insperata fortuna di essere stato pubblicato dal cod. 3270 del Museo Civico di Venezia nel magno zibaldone dantesco di Carlo del Balzo. L'autore è certamente suddito della Serenissima; scrive dopo la morte del Boccaccio, di cui è fervido ammiratore. Pare che il Boccaccio stesso gli abbia insegnato ad amare Dante. Comunque, si tratta di un documento insigne della « fortuna » della prima e della terza « corona » fiorentina nel Veneto.

Il *Liber Leandreus* non manca di un caratteristico oltretomba. Quando Leandro ebbe il *corpo extincto*, la sua insepolta ombra, simile a quella di Palinuro, « non ebbe quiete ». Venere con le Grazie « sue fantesche, nude chomme dipincte le vedete », cala in mare, incoronata di mirto, e depone la salma sul lido. Non poteva, poveretta, fare di più; ma è soccorsa

da Cinzia, la dea Trivia « chuomme choley che solamente ardisse ire et redire alla città di Dite ». Diana si precipita iraconda « alla nera palude, tenebrosa, mortale ed inamena ». Non segue la via calcata dal « forte e mite » Ercole; scende da par suo, ma il poeta non spiega bene come; dice solamente, che varca « Lete e Cocito » - altro caso di consapevole distacco da Dante. Trova tutt'intorno alla palude infernale delle classiche personificazioni, tolte a Vergilio (e forse al Mussato), indi procedendo dantescamente « a sinistra alquanto » s'incammina verso la magione del Lutto. Qui rientriamo in un ambiente pre-dantesco. È in rasa pianura, ove crescono non fiori odorosi, ma « cepole et soffran »; ha le mura dipinte in nero davanti e di dietro; sempre chiusi, con « sembianto di duolo », i balconi; dentro infiniti lamenti, ululare di « cani et gacte et uppupe et buboni ». Il tetto gronda, come quando l'inverno fa stillare la brina dalle grondaie di quassù. Alla porta vigilano Morbo ed Inopia, tenendo l'uscio sempre aperto a chi « d'entrar non temme ». Diana procede, franca, ed incontra il Pianto dalla veste scissa, dal petto bagnato di lagrime, dalla persona insanguinata, dalla voce rauca, dalle labbra aride, dalle pupille spente. Tutt'incontro lamentevolissime pitture: dolorosi guai di Ecuba, di Niobe, di Arianna e simili. Ad onta di cotanto funereo apparato, la dea non piange « in manifesto », ma in secreto, come re Priamo; poi si rivolge al dio del pianto e lo esorta a compiere un doveroso viaggio a Sesto onde empire l'anima di Ero « di duolo, di martiro et di ira ». La donzella, travagliata ed angosciosa, ignora tuttavia la morte dell'amato; si getta sul letto « sol per compiacere alla sua allonna », si addormenta, vede in sogno Leandro, o piuttosto l'ombra sua « uda, ismarita, palida et inane », che annunzia alla donna sua « dolce, cara signorille » il proprio distacco dalla mortal spoglia. Intanto l'ubbidiente spirito del Pianto « per Ethna fuor scandeva suso » - irruzione inattesa dell'oltretomba gregoriano in codesto strano impasto di pedissequo classicismo e di sguaiata romanticheria « alla francesca ». L'emergere del dio infernale ha una prima conseguenza... meteorica: il cielo si rannuvola e fa « piangere sassi e pietre ». Il Pianto si accosta alla casa di Ero, lasciando all'uscio Terrore e Pavore a fare la buona guardia. Ero dorme ancora « vincta de errore ». Succede una scena macabra, ispirata alla più sfrenata e magica demonologia. Come uno spirito incubo, il Pianto « suy il corpo et sopra il vuolto ley polito Chuorcossi... spirando in quel duol nato in Cocito », indi piglia l'« orzo », cucinato dalle tre Furie con fumo dello Stige, lagrime di esse Erinni e schiuma di Cerbero. Propina ad Ero tal « cordial che sempre fuma per lo calor tartareo », bagnandone il petto ed il volto dell'infelice, spezza tre cerastelle, divelte dalle

chiome furiali e riversa il loro poco sangue sul letto. Indi, novella Aletto, congiurata ai danni di una novella Amata, ritorna « alle porte avernali ». Possiamo immaginarci il seguito. La furibonda Ero ritrova il corpo di Leandro, decide di morire, e lo fa *post longam mortis invocationem... corpori Leandri inmixta.* La nutrice piangendo annunzia la sciagura ai concittadini, che ardono le due salme su rogo unico. Venere supplica Giove, affinchè gli amanti siano accolti in cielo, ottiene il suo intento, e, tutta allegra, manda all'Inferno « Plasiphea » (Persefone? Pasifae?). Costei cala, altra discesa « virtuosa », alla « città di Dite rea », Cerbero le lancia contro un trino latrato, ma poi la riconosce quale messa del cielo, e ratto si ritrae. La divina nunzia entra e sorprende le Erinni in atto di pettinare « il capo suo meschino pien di serpenti »; la presenza delle tre giustiziere insieme, e non della sola Tisifone, ci riconduce a Dante anzichè a Vergilio; ma il Tartaro, come lo scorge l'ambasciatrice di Ciprigna, è tutt'altro che dantesco. Essa vede Tizio, Tantalo, Sisifo, Issione, le Danaidi; indi, reminiscenza forse di *Inf.* V, Ero e Leandro che sen vanno insieme. Fa sì che costoro la seguano dinanzi al gran Giove stigio e senza preamboli spiattella a Plutone il proprio messaggio. Costui si « smarrisce » e risponde umilmente « non ti bisonna contradire: chuossì è ordinato in ciel pria ch'io venisse ». Però, il fuoco dell'antica ribellione di Satana cova sotto la cinerea veste di questo freddo e classico Plutone: « E credo - dic'egli - che mio fratre invide alla mia sorte, quando luy my ispoglia di ombre da tanto. Et per que donque uccide Egli chuostor, se ha di exaltarli vuoglia? ». Però, cede senza contrasti. Gli spiriti amanti risalgono in terra, trovano « in aurea luce » Venere, che li deterge e lava nelle onde di Ellesponto, rendendo le faccie lor lucide come sole. Segue l'apoteosi.

Come vediamo, in tutto ciò v'è ben poco Dante. Se non vi fosse l'apparire dei novelli Paolo e Francesca e, forse, la loro abluzione mistica, se il poeta non ragionasse di « Città di Dite » e delle tre Furie portinaie della medesima, si potrebbe mettere in dubbio la presenza di reminiscenze dantesche in codesto strano oltretomba. Eppure, l'autore è « epigono » diretto e legittimo di Dante. Nel prologo del libro IV, dopo avere ragionato di un sinistro sogno di Ero e dell'ovidiano scambio di lettere tra gli amanti, il poeta comincia a dire alquanto di sè stesso. Accenna « per motum corporum celestium quendam successum suum », che non indovineremo forse mai appieno, ma che si lascia chiosare in lingua povera, quale infelicità del poeta negli affari (Mercurio) e nell'Amore (Venere) contrastati da Saturno e Marte. Invoca Amore che « solo » per lui « favella ». Amore apparisce, circondato da uno stuolo di letterati: il poeta si mostra quindi punto insen-

sibile alle lusinghe del *Triumphus Cupidinis* del Petrarca. Codesta comitiva « tutta sonante a cantici ed a versi », incoronata chi di una, chi di due e chi di tre gioie, qualcuno più dimesso degli altri, qualcuno ancora con la ghirlanda secca. Chi è senza barba, chi con aureo vello, chi vestito alla greca, chi alla latina, chi a bruno, chi a vermiglio, a verde, a celestino, chi ha un T. nel margine supremo della vesta « et L. et S. et E. di chuolor fino »: T., il « Cesare Latino » è Titiro-Vergilio; L., probabilmente Lucano, S., Stazio; E. (o che non sia da leggere O.?) dev'essere Ovidio, a meno che non sia un C., Claudiano; del resto, se fosse proprio E., sarebbe Ennio. Qualcuno è più « tardo e grave », altri più « vagolanti e disonesti ». Amore porge la destra al suo poeta; la brigata gli canta *ave*. Poi il dio si siede e chiama a sè Dante, pregando di spiegare in volgare la cagion della solenne visita che al nostro povero veneto fa la schiera di « cotanto senno ». Dante è una « grave e somma persona, piccolo di statura, cum densa barba et nera et pocha chiomma ». Parla sì dolcemente che l'anonimo si confessa « balbo » - ed a ragione - al suo cospetto; « balbo » però non per colpa d'ingegno mancante, ma di crudel fortuna, che privò il poeta di « altro stille... più fammoso et triumphante ». Dante fa un'apologia del poetar volgare, si dice meritevole di « tre corone », siccome il più grave tra' poeti contemporanei; poi presenta all'autore il « fratello » Ovidio, cantor degli amori di Ero e Leandro; per ultimo, in guisa affatto inattesa, fa una « scenata » all'autore, dicendo, che Cupido ed il suo concestoro sono spiacentissimi per l'avere costui ardito gareggiare col Sulmonese, giacchè « troppo è villana cosa ad usurpare l'onore altruy ». Il poverello veneto arrossisce, come Dante stesso fece all'udire la « rampogna » di Beatrice; Dante gli osserva paternamente, che « maggior peccato lava men vergogna » e prega di domandargli senza timore ciò che egli brama sapere. Il poeta risponde che riconobbe bensì Ovidio, « ispechio et sole, Semicta, via, dottore e magistro di qualunque giamay per amore duole »; ma vuole conoscere gli altri della brigata. Dante comincia collo svelare l'essere suo, citando, delle proprie opere, a titolo di uguaglianza, la *Commedia* e la *Monarchia*, poi passa al « catalogo » dei poeti, prima greci, poi ebrei, latini ed italiani. Il catalogo è ampolloso e pieno di pretese: cita persino un gruppo di poeti vestiti a lutto per la perdita delle loro opere, che « invano usaron la nostra arte ». Marziano Cappella è collocato tra' greci; tra' moderni v'è tutta una schiera di pre-danteschi, trattati con garbo e cura: interessante poi, in bocca a Dante, è la lode di Albertino Mussato. Altissimi sono gli elogi che codesto Dante stilizzato tribuisce al Petrarca ed al Boccaccio, che l'autore crede sepolto a Firenze. Poi vengono i « modernissimi » tra cui qualche amico

del poeta e suo fratello. Fornito il proprio compito, Dante confessa modestamente di non avere « ben prompta » la lingua provenzale e lascia ad Arnaldo Daniello la grata fatica di far la presentazione della turba dei cultori della lingua d'oc. Arnaldo compiace il poeta con un capitolo intero, dettato in questa lingua, ad esempio del suo omonimo nella *Commedia* e dei suoi emuli nel *Dittamondo*. Indi riprende la parola Dante ed osserva paternamente, che tutto il bel concestoro poetico venne, capitanato da Amore, per pregare il poeta di non fare più concorrenza ad Ovidio, ma di cantare « del novo », poi, di consenso della « chiara masnata », incorona di mirto il nostro povero veneziano, promettendogli, dopo ultimato il suo quarto libro, anche una corona d'alloro. « Puoy se ne andaro, ay quanto congaudendo! ».

L'importanza storico-letteraria di codesto *Liber Leandreus* è singolarissima. Per la prima volta in Italia un Inferno nettamente classico ed umanistico viene ad incastrarsi in un poema volgare; per la prima e quasi unica volta Dante viene collocato nel centro di tutta la repubblica delle lettere, anche greca o latina; quel che monta ancor più, egli viene presentato non già come « mar di tutto il senno », ma come squisito poeta, come seguace di Amore, compagno non già dei teologi scolastici o mistici, ma di Vergilio e di Ovidio. È il Dante del *Parnaso*, non quello della *Disputa* raffaellesca.

*
* *

Sempre nel Veneto e verso la fine del Trecento rinveniamo un altro poema bizzarro, ispirato a Dante ed a Fazio degli Uberti. È il poema di Francesco il Vecchio da Carrara, signore di Padova, sulla perdita e sul racquisto di essa città per il figliuol suo Francesco Novello, a favore del quale il poeta-sovrano, amico del Petrarca e di Zanobi da Strada, abdicò nel 1388 e che fu l'ultimo carrarese che governò tra gli « antenori » (1388-1405). Non è una visione escatologica; il soggetto principale dei quindici canti di Francesco è ben di vita vissuta: le gesta e le peregrinazioni del figliuolo, e perciò il carrarese, che sente Dante forse più squisitamente di Fazio, modella il suo cantare più su Fazio che su Dante. Nel principio il poema presenta una vera visione, o per essere più precisi, un « somnium » di stampo ovidiano. Non ha però nulla che fare coll'oltretomba.

Tocchiamo di volo due poemi toscani della fine del Trecento, che riguardano più la fortuna del Petrarca, anzichè quella di Dante, ma che hanno qualche spunto di oltretomba decisamente classico o medievale ed imitano francamente Dante. Il primo di codesti due è la *Pietosa Fonte* di

Zenone da Pistoia, vergato poco dopo la morte di messer Francesco e tutto dedicato alla glorificazione della sua memoria. La *Pietosa Fonte* è, in proporzioni vaste, ciò che presenta in piccolo il *transitus* di Arcita nella *Teseide;* è un « trapasso » gregoriano dell'anima beata del cantor di Laura, unito ad un'apoteosi classica. L'importante sta, anzitutto, nel fatto di una pedissequa e penosa emulazione di Dante, applicata alla nominanza di colui, che Zenone chiama « maggior gloria » di Firenze, sommo maestro di prosa e di poesia. Merita rilievo anche la forma di tale glorificazione. Il poeta, turbato da sinistri presagi, si addormenta. Una donna più bella dell'Aurora gli apparisce in sogno. Zenone teme alcun giuoco diabolico e si fa il segno della croce; la bella innominata ride. Se lo trascina appresso per via diversa da quelle del mondo. Cammina e cammina, scorgono un giardino, che apparisce dapprima, quale macchia informe di verzura. Si avvicinano; entrano « per un sentiero » in un Paradiso deliziano del tutto tradizionale, ove si stende un bel prato cinto di lauri. Ivi si ergono gli scanni dei beati del Paradiso di Tungdalo; vi siedono però gli dèi dell'Olimpo pagano; in mezzo Giove, su soglio più alto. Costui scuote la chioma, all'ovidiana, e ripete contro l'umanità rea le minaccie di *Met.* I; ma poi rammenta al mondo ribaldo l'Incarnazione del Verbo, l'opera di S. Pietro e di S. Paolo e si propone di castigarlo spietatamente. Intanto dalla terra si alza una nuvola nera, piena di lamenti umani. Il Mondo si presenta al trono di Giove: vecchio, non peranco canuto, vestito di bianco e nero, con settanta lingue in bocca. È accompagnato da trionfanti Vizi e da sconfitte Virtù. I primi sono sette: quelli di Giov. Cassiano, meno l'Ira; vengono illustrati da esempi classici, meno la Superbia (Lucifero) e l'Invidia (Caino). Il Mondo si lamenta, perchè « la morte sempre i buon di me rapina »: non si può essere buoni, quando manca il buon esempio, quando le rose vengono divelte e si lasciano intatte le spine. Lamenta la morte del Petrarca. Gli tien bordone una donna della sua brigata, Firenze, vestita di color perso, con lo sfolgorante giglio nella destra. Dopo un lunghissimo lamento costei prega Giove di indicarle almeno « in qual parte del cielo, in quale stella » verrà collocata l'alma felice del poeta morto. Le Arti Liberali e le Muse portano in processione, a due a due, i libri, vergati da messer Francesco; Aristotele, Omero e Vergilio si fanno innanzi con corone di palma, di uliva, di lauro; splendono come « tre soli ». Si avanza il Petrarca stesso, fulgido in guisa che Zenone nol può mirare; è condotto per la destra da Minerva, per la sinistra da Apollo; è seguito da uno stuolo di « LXX filosofi » o meglio « savi » nel senso largo. Giove annunzia l'apoteosi del cantor di Laura: il concestoro risponde *dignum et iustum est.* Poi quattro Angeli

scendono dal superno polo ove regna Cristo, Colui che volle le spine e non la palma. Calano cantando, come nei « transiti » gregoriani, afferrano il cantor di Laura e lo rapiscono lassù, al suono di *beatus es in aeterno*, profferito ad « una boce e con gran tumulto » da superarne il tuono.

Ecco una vernice di umanesimo sovrapposta meccanicamente alla mentalità medievale. Zenone non sa di latino, ma apprezza nel Petrarca l'avere seguito Tullio e Seneca, i due grandi maestri degli umanisti.

La *Fimerodia* di Iacopo de' Pecori da Montepulciano ebbe anch'essa la fortuna di venire riprodotta per intero, come a Dio piacque, nello zibaldone di Del Balzo, dopo che il Renier le aveva dedicato uno studio profondo ed amoroso. Iacopo di Bertoldo Pecori scrisse codesto interessantissimo poema tra il 1390 ed il 1397, stando imprigionato a Firenze, immerso « in nella sentina dei vizii, nelle catene della immonditia... », e lo dedicò all'« amoroso giovane » fiorentino Luigi di Manetto Davanzati. L'anonimo veneto del *Liber Leandreus* aveva cercato di sposare le sue reminiscenze dantesche ad una soda se non sempre castigata coltura classica; il tapinello carcerato suo collega inaugura il vezzo di « stilizzare » Dante - ed il Petrarca dei *Trionfi* - giovandosi all'uopo del *Roman de la Rose*, non saprei se nella veste originale o seguendo le orme del *Fiore;* giacchè la coltura classica di Iacopo zoppicava anzichenò, ad onta di un commovente amore per la scienza, proclamata fine supremo della natura umana. Ma egli stesso avverte, che dei malvagi uomini gli hanno « con la violentia la doctrina negata ». Iacopo è un « romantico » per natura; piccolo rimatore com'è, egli sa anticipare l'ideale tassesco di « varietà » da cercarsi ne' poemi moderni, e pur tassescamente osserva, puntellando con ragioni codesta sua tesi « or che cosa possiamo noi recare nuova? Conciosiachè la diligentia della antichitade nulla abbia lasciatosi dietro che infine qui dal secolo non sia rimasa non tocca ». Quindi, il poeta scusa anticipatamente (citiamo la dedicatoria) la propria scarsa originalità, preferendo eleggere l'altrui opinione, se autorevole, anzichè innovare. Però, tale autorevolezza, come presso Dante, poggia sulla verità: conviene prestar fede ai buoni autori « come coloro che le forme de' corpi dipingono quanto possono più propie ». L'inetto ingegno guasterà bensì i bei detti dei grandi, ma non scrisse forse Seneca, che « pur ripetuta dieci volte la virtuosa parola ancora piacerà »?

La lettera dedicatoria di Iacopo al Davanzati predispone favorevolmente il lettore, che in sostanza, se pratico dello stile e dei gusti dell'epoca, non rimane disilluso. La *Fimerodia* o « famoso canto d'amore », come spiega l'autore stesso, è una fatica onesta, se non sempre lieta a leggersi.

Al pari dei *Trionfi* è un poema simbolico, che ha per attori dei personaggi reali e si svolge quasi tutto nel mondo della vita quotidiana, per quanto fortemente allegorizzata: procedimento a cui siamo avvezzi auspice l'*Ameto*. Protagonista è l'« amoroso » Davanzati, ribattezzato Eritomio (ossia, dice l'autore, « amore vinto dalla ragione »); novella Beatrice, o piuttosto Laura, è Alessandra, la « donna senza macula », ossia Alessandra de' Bardi in Sassolini, maritata sin dal 1384 e corteggiata, non sappiamo quanto platonicamente, dal Davanzati. Tritagonista è Nicologo, parente di Alessandra, che non sapremmo identificare e che simboleggia la « ragione vincente ».

Lasciamo stare i primi libri del poema e le imitazioni dantesche, puramente formali, che li ingemmano. Andiamo dritti allo spunto di « amoroso oltretomba » che costituisce l'episodio culminante dell'opera. Dopo una visita fatta da Eritomio e Nicologo in casa della « eccelsa donna », che apparisce quale « Diana tra le ninfe », circondata da una leggiadra seppur simbolica brigata ed offre un ricevimento con carolette, canzoni ed eletta per quanto moderata colazione, i due amici s'incamminano verso casa. La mostra di ricami allegorici ed il tenore delle canzoni moraleggianti non hanno peranco convertito il poeta, ossia il Davanzati, giacchè Iacopo mette tutto il poema in bocca al « giovin signore ». Il quale, tormentato dalle insidie d'amore, è « di dolor carco ». L'amico lo catechizza per un pezzo, poi se ne va. Eritomio, solo, piange, prega il Sonno di riconfortarlo, si addormenta. Si vede smarrito in una selva, vi mira, come Dante nel Paradiso terrestre, una splendida luce, poi scorge una bella donna « ardente in fiamma », sì fulgida, dice il poeta, « ch'io di sua luce non sostenni dramma ». Era ignuda, con le membra ricoperte « d'una porpora » trasparente, che « pareva un sol dopo al bel vetro ». Era « laureata i biondi capei », dagli occhi indescrivibilmente belli, « virile » in ogni suo atto, tacita e lieta nella sua luce gioiosa, nella « fulvida » luce, come dice Iacopo. Si lascia guatare, poi parla con voce che farebbe sembrare « igniobil » ogni altra « qual simil si dicesse a lei terrena ». Magnifica la propria potenza che costringe anche gli dèi a « lasciar il cielo e abitar la terra », cita tra altro l'*Ameto*, rampogna il giovane per essersi fatto trascinare dalle voglie « rinunziatarie » dell'amico. Poi, dopo due capitoli e mezzo, « raccheta » le voci divine; Eritomio è tutto pronto ormai a correre verso di lei, come già Enea nel bosco. Il novello Dante è deciso a correre dietro alla lonza. Chiede aiuto alla dea, onde appresti le saette, che dovranno ferire la « nimica » amata. Costei lo rimprovera per avere voluto darsi a Diana, ma lo assolve, come « fedele uman, quando confessa I falli suoi con divozione al frate ». Poi chiama un « vento » che prende la dea ed il suo fedele « in una nuvo-

letta densa e chiara (vi rammentate di quella della *Vita Nuova?*) Chè di candor di neve avea forma ». Stiamo in una situazione alquanto simile a quella in cui si troverà il Chaucer nello *House of Fame,* quando l'Aquila lo porterà, novello Ganimede, nella magione della Gloria. Respira rara un'aria dolce, che fa « ventilare » i biondi crini della diva; « spiriti nudi, alati, in belli inchini, Con cangianti color nelle lor penne » cantano entro il candido velo della nuvola. Sono così lucenti, che l'occhio del poeta li fugge, « come sol che reflette in acqua o in oro ». Passano così sopra gli ondati regni di Nettuno, con la rapidità di nuvole pregne di tempesta. Dantescamente, il poeta si spaventa; è riconfortato dal suo « dolce tabernacolo ». Il mare intanto è posato, e tranquillo il vento. Come nel *Triumphus Cupidinis* si giunge a Cipro. Paesaggio da Paradiso deliziano: uccelletti canori, prati, erbe, fiori, fonti, ninfe che ballano in tondo, fontane garrule, dal vocio degno di « musico operar di menti umane » o « qual dolce unisono col diapente... o qual tritono col tocco più eccellente » (sentite la nostalgia che ha Iacopo del canto polifonico?).

Come il cavaliere Oveni, il nostro Eritomio si guarda intorno, stupefatto. Citerea lo fa entrare nel suo tempio, ove, dietro l'esempio del sesto dell'*Eneide*, sono istoriati, con la scorta di Ovidio, gli amori più eccelsi e più ardenti della mitologia classica. Poi, entrambi escono da un'altra porta e appena fuori del tempio scorgono una « colonna rilucente, più chiara, assai che lucido cristallo, di color della fiamma ». In cima Cupido « cieco, faretrato e 'gnudo », vario di colore; tutt' intorno musica e canti di Ninfe allegrezza mescolata con lascivia; aura colorata in azzurro. Fra abeti, pini e faggi si ode lieve il sospiro « de' zeffir venticelli », acque lucenti, ogni sorta di fiori e frutti: insomma un Paradiso deliziano in piena regola, per quanto « laicizzato ». La « colonna paradisiaca » come tale deriva anch'essa dalla tradizione; la rinveniamo nel testo orientale della *Vis. Pauli;* è d'oro, sta precisamente dinanzi alla porta del Paradiso e reca scritti i nomi dei prescelti alla beatitudine. Tutta la raffigurazione di Iacopo proviene da una fusione di due Paradisi tradizionali: quello in forma di chiesa, quello in foggia di giardino.

Codesto Paradiso non poteva stare senza la sua obbligatoria « fontana ». Essa fontana d'acqua viva si ritrova ostinatamente in opere letterarie ed artistiche, sino all'*Adorazione dell'Agnello* dei fratelli Van Eyck e sino al Tasso. La vediamo anche nel Paradiso amoroso di Iacopo, tra mirti « grandi come alloro », coperta dai raggi del sole, tutta soave di vaghi fiori. Vicino alla fontana, che è figlia di quella del Paradiso deliziano e sorella un po' bastarda di quella di Merlino, si erge una porta « quasi

d'ospizio venerando e dengnio di riverenza ». Il poeta, scortato dalla dea, entra nella « spilonca ... acerba », ove sarà apprestato lo strale atto a ferire Alessandra. Un po' antro di Vulcano, un po' « grotta di Venere ». A sinistra, nel più « scuro loco », una tomba che sprigiona « fiamma e fumi isboglientati »: il forte rumore della vampa sbigottisce il poeta. Alla destra una « lupa di marmo », figlia legittima di quella dantesca, magra più di ogni lupa viva, mezza « asseduta », « uscente d'un foro », scolpita con le fauci spalancate, donde si riversa una fonte di oro liquido, che « fiocca » in un'ornata fontana, senza mai straboccare, perchè un occulto « ingegno » riporta il bollente metallo « al nascimento suo », proprio com'è il caso nella tecnica teatrale del Seicento. Non lungi, un'altra fonte, « sozza di sito e non vaga a ridire », che riversa piombo fuso dalla bocca di un « diamantico elefante ». Chi è scaltrito nel simbolismo classico e medievale, vedrà subito la gemina raffigurazione di Eros ed Anteros, accoppiati da Ovidio in poi. Notiamo che qui la lupa sta per « cupidigia » in senso largo; elefante assai probabilmente per « morte »: non per nulla nelle « istorie » pittoriche desunte dai *Trionfi* petrarcheschi il carro della Morte è trainato da elefanti.

Segue una scena altamente teatrale. Il poeta e la dea si dipartono dalle due fontane e s'inoltrano nella caverna al lume del gran fuoco (rammentiamoci del Limbo di Dante). Odono il dolce canto di Sileno; indi scorgono Cerere con sua bella brigata, poi l'altare di Imene e Lucina, fiancheggiato da Nauplio e Penelope. Poi, ancora, Priapo tra Giunone e Bacco; in ultimo Vulcano che esce dal fuoco con i suoi ciclopi e ripete ciò che fece a pro di Enea nell'ottavo del poema vergiliano. Cupido, invisibile, compone un arco robusto con ossa « delle costole sirene »; il dio del fuoco si muove con sua schiera alla fontana dell'oro e, dopo una canzone di Cerere, salutata dalla risposta corale de' suoi devoti, fabbrica solennemente lo strale irresistibile. La dea va verso l'altare (non più quello d'Imene, ma quello di Cupido); ne erompono neri pipistrelli, che vengono scannati da un diavolo autentico, onde fare del loro « viscerame » « al bell'arco un forte nerbo ». Apparisce Mercurio con la sampogna che fece addormentare Argo. Per volere della dea, il poeta si inginocchia dinanzi a lui. Cupido prende l'arco e lo strale, si lascia bendare gli occhi dalla madre e viene mandato a Firenze, col preciso indirizzo della bella crudele, onde colpirla. Poi l'alato fanciullo s'invola ed il concestoro fa un canto di chiusa.

Ritroveremo nel *Polifilo* un altro saggio, ancor più ampio, di codesta « liturgia » pagana, mista con elementi medievali.

Il lettore pratico della letteratura moraleggiante si può facilmente immaginare l'esito di tutta la finzione. Il poeta si desta. È la domenica delle Palme, ed i fiorentini vanno in bella brigata a S. Gaggio fuori porta Romana, chiesa edificata verso il 1340, presso un monastero di cavalleresse gaudenti. Faccio grazia del sogno dell'amico e della visita di entrambi alla casa di Alessandra, chiusa, silenziosa, custodita dal Disìo d'onore. Basti dire che il Disìo d'onore sconfigge Cupido, camuffato da vecchia vestita di bigio, indi Alessandra si reca su carro trionfale, trainato da due candidi cavalli, alla chiesa di S. Gaggio, rivestita di un « bel verde panno ». Entra in chiesa, rivolge una preghiera a Giove ed a Diana. Si apre il cielo, ne scende una « nuvoletta » raggiante d'oro. Ne esce l'Orazione, che trasporta l'anima del poeta con « sue piume » in ispirito all'eccelso soglio di Giove. Consiglio degli dèi, lite tra Venere e Diana. Giove sentenzia: « Questa Alessandra di Diana sia, E segua lei e Eritomio amante, Nè Vener di costei abbia balìa ». Nella medesima nube il poeta ridiscende e si risente « tra organi e tube », in piena Messa cristiana. Notiamo ancora, che per giungere al cospetto di Giove, l'anima trasumanata dovè percorrere i cieli planetari, ove trovò le divinità eponime, Mercurio « ben pennuto », Venere su carro, tirato da due cigni, ignuda e vana, con colombe e rose in mano, e via discorrendo.

Il nostro Eritomio viene per ultimo avvampato da una fiamma purificatrice, si riconcilia con l'amico e vede ricomporsi il glorioso corteo di Alessandra.

Non possiamo congedarci dal povero Iacopo senza rammentare un suo « capitolo ... duna visitatione facta ... in visione duna sua amorosa chera morta ». Beninteso, è una imitazione del dialogo tra il Petrarca e Laura glorificata, che troviamo interpolato nei *Trionfi*. L'« amorosa » era morta di pestilenza a Montepulciano; fu salva, ma passò attraverso il Purgatorio, ove « per ogni decimana navea cento Se non fusse una vera provisione Che fenno i condoctori del regimento Della patria tua con alto pregio Per far ogni peccato in noi spento », se, in altri termini, essa non avesse lucrato « il vigor dun sancto privilegio », concesso dal Papa. Essa però dovè passare per fiamma « prima di venire nella vita tanto cara », le cui dolcezze non vengono peraltro descritte.

*
* *

Il ciclo delle « risonanze » dirette di Dante si chiude con quattro poemi ben diversi l'uno dall'altro. Sono la *Filomena* di Giovanni da Prato; l'anonimo poema toscano *Dei vizi e delle virtù;* il *Piccolo santuario* di Mosè

Rieti, scritto in ebraico, ma con imitazione della terza rima dantesca e con « premeditazione » di seguire Dante; finalmente il *Quadriregio* di Federigo Frezzi, che è il più bello tra i poemi ispirati a Dante ed uno dei più perfetti di tutto il Rinascimento. Il cammino è lungo ed aspro; cercheremo di percorrerlo con la massima rapidità.

Se la *Fimerodia* narra di ciò che sarebbe successo al divin poeta, se si fosse affidato alla lonza, la *Filomena* parte da un presupposto più radicale. Se Dante, uscendo dalla selva, avesse incontrato, invece delle tre fiere, le sette Virtù? E se fosse salito senz'altro al dilettoso monte? Giovanni da Prato prosegue quindi l'interrotta raffigurazione di *Inf.* I, e lo fa con grande ardore dantesco, con garbo e, beninteso, con una cotale « divina larghezza ». Codesta finzione conferma che l'ingenua paura di Cristina de Pisan dinanzi all'« inameno » dell'Inferno dantesco non era un fatto isolato. Anche il Chaucer nel *House of Fame* cerca di schivare esso « inameno », trasformando all'umanistica una visione di tipo dantesco.

Il poeta si trova dunque di fronte alle sette Virtù, rivestite di colori simbolici e chiamate con nomi di donzelle, precisamente come nell'*Ameto*. La veste di Ginevra, *idest Prudentia*, è riccamente nonchè « moralmente » istoriata. Codeste donne allegoriche si presentano ognuna con una canzone. Indi Costanza *idest Fortitudo*, con le sei sorelle, si accinge a trarre il poeta dalla selva dei vizi. Alba, annebbiata da un pesante corredo di erudizione astrologica. Il poeta fissa gli occhi nelle donne divine, ode dolci note e riverente cade ginocchioni; non può parlare; prega. Le sette donne feriscono il cuore del pellegrin novello con le loro saette: motivo che viene frequentemente usato nella leggenda medievale (rammentiamoci di quella di S. Francesco e di S. Domenico), sia in buona, sia in cattiva parte: sono ora le Stimmate delle Piaghe del Signore, ora i dardi con cui Dio minaccia di castigare il mondo reo, ora gli impuri strali di Venere. Le « fiere » e « Medusa » par che minaccino il poeta, ma non hanno la menoma velleità di apparire: ne ragionano solamente le eccelse donne. L'autore si alza in piedi e comincia a salire « il dolce monte », « benchè salir sia duro, aspro e villano », tra pruni e sterpi, che percuotevano la fronte del pellegrino (ricordo nitido della *Vis. Alberici*). Solo il mirare negli occhi di Costanza dà forza al poeta.

Camminando, si discorre. Veniamo ad imparare la topografia dell'oltretomba di Giovanni. Ai piedi del monte delle Virtù giace la selva della morte, abitata da incontinenza e matta bestialità. È tanto in basso, che « Tolomeo geometra verace » misurerebbe più facilmente la distanza tra Sibilia e Gange. Altrettanta è la lontananza dell'estremo di « esta rota om-

brosa » al centro dell'abisso. Il poeta, dapprima sbigottito, si conforta; le sante donne lo allietano con sorrisi e balli, ond'egli si sente quale Enea nella selva, alla presenza di Venere. Ode qualche nota di rampogna per i falli commessi: « guardami ben, ben t'è scoverto il vero »! Piange. Costanza deterge le sue lagrime con il lembo di un candido veletto, che dava ombra alla nivea gola, sostenuto dalla « fronda che lega il crin d'oro », simbolismo trasparente unito ad un ingenuo « verismo ».

Il poeta rimane fedele all'assunto di schivare ad ogni costo l'« orrido » e l'« inameno ». Dopo il pianto e la penitenza egli viene invitato a mirare il sole, che ha vermiglia la faccia per i molti vapori « ch'uscivan della selva che ci piglia »; indi gli si consiglia, quale mezzo potente per salire alle stelle, il prestare orecchio al canto delle tre Virtù teologali. Mentre Costanza gli insegna la via del salire a Dio, le tre Virtù teologali s'incoronano, l'una di lauro, l'altra di ellera, la terza di mirto, intrecciato con fiori. Costanza sorride, ed il poeta mira, rapito, le Virtù. Indi rivolge le luci a Costanza, che maternamente gli apre le braccia e fa rivolgere il suo sguardo alla selva « che giù giaceva a' piè dell'alta costa, Ch'è fra pruni come rosa o chiar giglio ».

Il lettore vede, che a paragone delle difficili ascensioni ascetiche del Medio Evo e dell'istessa *Psicomachia* di Prudenzio, madre di quasi tutte quante le posteriori, la « redenzione morale » del nostro Giovanni si compie con una sorprendente facilità. Più felice di Dante, il pellegrino oltreterreno dell'età umanistica non ha d'uopo aggrapparsi ai peli di Lucifero nè salire faticosamente il santo monte dopo essere sceso al centro della terra; la sua penitenza si riduce alla traversata di un roveto e ad una crisi di pianto.

E vengono le promesse canzoni delle tre Virtù teologali. Viredia, « pe' divini ardori », apparisce in una vera « mandorla » di Santa. È la Speranza. Essa riassetta il serto d'uliva sul « capo tanto bono »: la sua chioma pare oro o fiamma viva. Il canto di essa Speranza è assai caratteristico per la mentalità del Rinascimento, cristiano, s'intende, che lo pervade tutto. « S'un solo uomo avesse tanta possa Del peccar tanto quanto peccò mai O peccherà ogni uom che incarnasse ossa, Traboccan sì da Dio i folti rai Di sua misericordia, che mai ingegno Nol potria imaginar ... ». Così il poeta della *Filomena*.

Il poeta è già redento e « duce » lieta la vita su per la « piaggia » fiorita. Apparisce la « lattata » Fede; il pellegrino, come sempre, si mette in ginocchio. Per il suo battesimo la implora di cantare. La Fede lo benedice maternamente col segno della croce e canta. Anche la cantilena di

Feronia-Fede è altamente istruttiva. È, anzitutto, una requisitoria contro il giudaismo ed il gentilesimo. L'intonazione è santagostiniana, ma lo sfoggio di dottrina mitologica è degno di un figlio dell'umanesimo. Interessante l'aspra polemica contro la « ribelle ereda » di Mosè, affine allo stile degli « improperi » della Settimana Santa. Fornito il parlare « di questi cani », Feronia canta dei misteri della Fede cristiana: il poeta la ascolta, « che non sì al gran Platone Gli stette il suo discepol tanto bono ». Nel cantare anche costei scioglie all'aura il crin d'oro, offuscando la luce del sole, « Qual dea in selva, o fra gigli o viole, O ninfa ignuda in viva fontana, Come ogni iddea solazzando gir sole, Che sia sì bella o diva o umana O cotanto gentile, umile ed altera? Arianle invidia Venere e Diana ». Così Giovanni nella *Descriptio maneriei* di Feronia e subito dopo che costei cantò della S. Trinità. Ora il salire pare al poeta « dolce e non più villano ». Feronia si « assesta sua palma » in capo e riprende a cantare dell'Incarnazione, della Risurrezione, del Giudizio; poi fa dantescamente un'invettiva contro le genti « iscapestrate » scagliandosi sopratutto contro Firenze, ma non dimenticando il resto del mondo, il « collegio cristiano, ... petra dura ... gran discordia ... caos velenoso ». Esorta gli italiani « che foste già sì alteri » a « prendere isdegno per la vostra Roma », che apparisce vedova discinta e si lagna come presso Dante ed il Petrarca. Per ultimo, umanisticamente, Feronia chiude il sermoncino esortando i cristiani a debellare Maometto « cotanto noioso ». Ed eccoci alla Carità, cinta di uliva e rose, dalla purpurea gonna accesa come « cocco o lacca o fiamma poderosa ». Si chiama Caterina, forse con trasparente allusione alla Santa senese. Anche costei non si limita a celestiali armonie, ma punge e rampogna la gente infiammata sol « alla pecunia », osservando sdegnosamente, che « quant'oro fu mai sotto la luna O ci sarà, non queterebbe un core ». Canta la fragilità dei doni della fortuna, rammentando al poeta la morte di un carissimo amico. Esso poeta sente un forte « doler » ed è compatito benignamente da tutta l'accorta brigata. È poi riconsolato, giacchè Caterina gli promette di mostrare l'amico in Paradiso « immortale e ben sano ». Intanto si sale sempre. Appariscono due novelle « iddee », Diana e Francesca. O che cose son queste? domanderà il lettore, aggrottando le ciglia. Sicuro, Diana, con quadrella e l'arco in mano, la paganissima Diana, paragonata a Marta e scelta a simboleggiare la vita attiva, mentre « l'umil Francesca a lo divin tesoro Mena ciascun con gli occhi fissi al sole Sanza torcer la via in tal lavoro ». Messo al bivio tra le due novelle venute, il poeta le mira beatamente in fra le liete fronde, e udendo Costanza intonare *expectans expectavi,* la segue « un tono più basso »; la bella brigata risponde in coro: *Magnus*

dominus... laudabilis nimis... Il poeta, che capisce di essere ormai giunto in Paradiso, prega Caterina di fargli rivedere l'amico morto, rammentandole Ercole che « per salute del buon Teseo » trasse d'Inferno Cerbero. È subito accontentato. Appaiono anzi due amici defunti, che corrono ad abbracciare il poeta: « di fredda neve parien folte falde » (ce ne ricorderemo, ragionando di Alessandro d'Alessandro). Tentato abbraccio sul tipo di quello tra Enea ed Anchise e tra Dante e Casella; sermoncino relativo di Caterina. I due amici, Diana, Francesca « tanto pura », le donne beate, si accodano al poeta e si riprende il salire. Il numero delle « scorte » escatologiche raggiunge così la rispettabile cifra di undici. Il poeta, ce lo aspettavamo, fonde insieme la « santa foresta » ed il Paradiso dantesco delle fiammelle; fra « i santi mai » carolano « di raggio in raggio di spirti fiammelle », « paria che il cielo vi piovesse stelle ». Notiamo, è la prima volta che il poeta si degna di precisare il paesaggio che lo circonda: l'azione precedente si compiva su « sfondo neutro ». Il Paradiso deliziano, se togliamo l'irrompere dei carolanti fuochi, è rigorosamente tradizionale, con i suoi « odori », con gli uccelli canori, con fiori variopinti. Dantescamente, il poeta deve compiere l'abluzione di rito. Però codesta acqua non è quella di Lete; essa deve risanare il poeta dalle ferite delle saette soprannaturali, le quali fanno la vece dei sette P di Dante (Caterina avverte però che « dalla prima e seconda saetta », non si sa come, Giovanni è ormai sano). Or udite: codesta acqua è quella del fonte di Elicona, che viene dunque a sostituirsi ai quattro fiumi biblici ed ai due danteschi; è « in mezzo ed in cima al monte »; l'acqua che ne esce, scorre in tondo attorno ad essa vetta. Vi regna Beatrice, proprio la Beatrice di Dante, detta « per altro nome » Teologia, che formò « le sante some delle leggi divine »...

Mai, neppur presso Dante, la fede nell'onnipotenza della Poesia fu spinta sì oltre: pare leggere l'infuocata apologia dei « sacri » poeti di Francesco da Fiano.

Beatrice ispirò dunque i « santi poeti giudei », per costei Cristo mostrò Sua legge con « figurato sermone »; per costei cantò la sua Rivelazione l'Evangelista: è « la santa diva poesia, o Beatrice, o vuoi dir Teologia »...

A lato di costei, come nel Paradiso di S. Gherardesca, stanno dei cerchi concentrici digradanti: sono tre, sacri a Feronia, Viredia, Caterina; poi viene incontanente il rio circolare dell'acqua di Elicona. Rimaniamo dapprima un po' sbalorditi nel leggere che codesti tre cerchi paradisiaci si dividono, come il basso Inferno di Dante, « in più cerchietti »; ma conveniva pur trovare posto per le quattro Virtù cardinali e per le povere Diana e Francesca, tra le quali il poeta non trova mai tempo di decidere. Dopo

avere alimentato il circolare rivo, l'acqua santa scorre per la selva del Paradiso; gli augellini, presti, nettano il suo specchio di fiori e di fronde, « e ciò si fan cantando ». Fin qui, simbolismo « gotico »; ma il Rinascimento sorride, birichino, e ispira al poeta una chiusa boccaccevole: « ed anco quando il sol suo caldo infonde Nel Cancro, ove fervido isfavilla, Nude ci sollazziamo entro a tal'onde, Onde tal raggio quest'acqua scintilla per lo nostro lavacro, e per li fiori Che tien il fondo, ove si distilla »...

Il poeta viene immerso nell'acqua purificatrice, dopo mondato da una fiamma soprannaturale, che « percuote » per le cime e le fronde e par che incendi l'acqua. Tutta la brigata vi entra cantando *asperge Domine*. Come più tardi Polifilo, il nostro Giovanni si trova « nudo ... tra Francesca e Diana in mezzo l'acqua, lor ridean tote ». Indi, rizzando l'occhio, vede « quella nuda e diva forma Sanza la qual nessun può venir saggio (Caterina?) ». Costei si appressa, più bella di Citerea; la sua bellezza è minutamente descritta secondo la falsariga messa di moda da Alano de Insulis e tenuta in onore sino al Tasso: descrizione delle singole fattezze « pezzo per pezzo », con epiteti convenzionali, ma con tentato verismo. Naturalmente, Giovanni si rammenta dell'ovidiano incontro di Atteone con Diana; ma Caterina gl'ingiunge di « mirare alla spera », di non perdere tempo, e si accinge alla bagnatura degli amici Antonio ed Alessandro, che fanno un po' la parte di Stazio dantesco. Intanto, quasicchè il numero delle guide simboliche non fosse già soverchio, viene Lia, intessendo ghirlande, « con più di mille ninfe retro a lei », tutte uguali, come sulle pitture bizantine o toscane antiche. Le « ninfe » formano una processione di « chiare donne » classiche con una sola moderna, la « saggia Gualdrada ». Poi, dall'alto discende Rachele, con vezzose « iddee gentil », una sola classica, Cassandra, tre bibliche, Raab, Giuditta, Ester, una cristiana, S. Chiara, seguite da uno stuolo maschile, gli eroi delle *Vitae Patrum*, tra cui S. Maccario Romano (mi pare che costui sia da identificarsi anche col « Maccario » di Dante). Dopo cotale apparizione la brigata esce dall'acqua e si veste. Qui finalmente conviene scegliere tra la via « coverta di mal » sacra a Diana e la « somma » erta strada di Francesca. Da buon umanista, Giovanni opta per la prima, giacchè tanto entrambe conducono al cospetto di Beatrice. Vanno su « per quella valle ove l'erba ride »; pioggia di fiori, simili a stelle, Diana e Lia precedono, di Francesca non si ragiona sarà rimasta indietro, la povera reietta? Apparisce con amoroso « ringhiare » il cavallo Pegaso, dai piedi di fino acciaio, dal capo cornuto d'ambo i lati, dalle ali veloci. Vola in tondo, poi s'innalza al cielo e posa tra spiriti gentili, simili a Cherubini « con occhi tra le penne in viva forma ». Sono poeti. Difatti, la poetica

famiglia scende verso Giovanni; prima di tutti Dante, posto anche qui, come nel *Liber Leandreus*, nel centro della storia letteraria « latina ». Dante apparisce « in tripartita gonna », appresso a lui il Petrarca, poi gli altri. Dante comincia a parlare, un po' come il Mosè d'Immanuel, annunziando a Giovanni la salvezza dell'anima per virtù della pietosa scorta. Non basta ancora. Fra l'erbette e le fronde spunta una « lumera »; si accosta la processione degli artisti sommi: Fidia, Apelle, Policleto e Giotto, Taddeo Gaddi, Andrea Orcagna. Oramai la schiera che accompagna Giovanni si fa imponente, giacchè anche i novelli venuti si accodano a lui. Viene pure una rappresentanza di grammatici, tra cui Prisciano, come si sa, condannato da Dante alle pene infernali. L'aura si fa ancor più fulgida; si entra « d'un altra iddea in più leggiadro calle ». Difatti apparisce la Dialettica, circondata da una schiera di scolastici, tra cui è presente Alberto Magno e manca S. Tommaso; poi si affaccia la Retorica più fulgida della stella di Venere e circondata da una sapiente folla, ove apparisce anche il Salutati e fa capolino qualche retore di mestiere e qualche poeta, Stazio e Pier delle Vigne, nonchè Sennuccio del Bene. Qui il poema si tronca.

Anche la « Filomena » fu fortunata. Stampata, sia pur male, nello zibaldone di Del Balzo, amorevolmente studiata dal Wesselofski, essa non è una sconosciuta, come lo sono purtroppo tante sue sorelle non meno degne. Dovemmo studiare esso poema con una cotale diligenza, perchè è veramente importante. È la prima volta che la mentalità dantesca cozza violentemente con quella umanistica, e che entrambe si fondono in un'unità che può sembrare disarmonica al critico moderno, ma che era propria a buona parte della poesia ed a tutta l'arte plastica del morente Trecento. Dire, come credette il Wesselofski, che la tradizione medievale dell'oltretomba fosse oramai spenta e che il poeta abbia dovuto procedere innanzi a tastoni, sarebbe un enorme sbaglio. Anche Giovanni, al par di Dante, sovrappone, non elimina. Diana e Francesca si trovano a disagio nella compagnia di Lia e Rachele; ma presso Dante stesso vi era stato un cotale sovrapporsi di Beatrice-simbolo, di quello di Rachele e di quello di S. Lucia. Se Giovanni, com'è probabile, tronca il poema nella disperazione di inventare una chiusa « condecente », non è già perchè a lui mancasse il filo conduttore della tradizione, ma perchè era troppo fragile la barchetta del suo ingegno, lanciata in mar sì crudele.

*
* *

Il monumentale poema « Dei Vizi e delle Virtù » venne scritto da un toscano di tempra piuttosto pre-umanistica, che si dice *minimus inter legum doctores*, che è « esperto di fatti contemporanei e non ignaro degli antichi »,

oramai vecchio e contrito che intende riparare con una pia fatica agli errori di un poetare mondano. È dedicato ad un cotal priore dell'ordine gerosolimitano di cui lo stato deplorevole dell'epistola dedicatoria ci rapì il nome. È insomma un esponente di quella mentalità retrograda, « provinciale », che non sa acconciarsi alla moda classicista, di cui la Firenze grassa, guelfa ed artigianesca della fine del Trecento offre magnifici rappresentanti. Tant'è vero, che alla fine del Quattrocento il fiorentino Francesco Gerini, che ebbe la pazienza di ricopiare codesto poema, lo attribuisce a Brunetto Latini « precettor di Dante! ». Una prova sovrana del conservatismo dell'anonimo sta nel nome di « Mongibello » ch'ei dà all'Inferno nel cap. II, 26, in stretto ossequio alla tradizione gregoriana. Non è una visione: è un dialogo strettamente didattico tra corpo ed anima; la materia dottrinale è tolta di peso dalla *summa virtutum et vitiorum* di Guglielmo Perrault, il quale suggerisce al poeta, tra altro, anche l'originale divisione dei peccati mortali, che segue quella ottonaria di Giov. Cassiano, ma sostituisce la gola col peccato di lingua, assai più vario e riccamente spartito. Dante apparisce quale modello di stile, ed anche quale autorità nel senso medievale, accanto a S. Agostino ed a S. Tommaso. Ad onta della bardatura di rigida erudizione scolastica, di cui si ammanta il nostro anonimo, egli non riesce a reprimere una larga vena di buonumore e di malizia popolaresca, specie quando gli tocca ragionare de' tre peccati, che evidentemente sono per lui le « fiere » più crudeli ond'è travagliata l'umanità: avarizia, superbia e lingua. Egli è argutamente imparziale. Accusa la corte di Roma di consumare « in un mangiar venti vivande, Lessi et arrosti, gelatine e torte », ma accusa anche sè stesso, qual rappresentante della rea umanità, di divorare quel « che sare' bastato ad una gran famiglia... con vin di Malvagia e di Corniglia ». Rinfaccia ai « chierci » simonia e nepotismo, contrapponendo a costoro l'esempio del « Platon pagano », ma fulmina, quale modello sovrano di avarizia, Carlo IV e grida in faccia al degenere rappresentante del « pubblico segno »: « o franchi italian, fate ripari Che più non scenda giù alcun tedesco... nè linguadoco, inghilese o francesco... O bella Italia, dentro del tuo chiostro Fa che procuri un re che sia latino... Che poi che muor, rimanga il figliuolino... ». L'Italia che il poeta sogna è pur sempre feudale, giacchè egli vuole conservate le signorie esistenti ed il loro ordinamento gerarchico, « ciaschedun nella sua terra », ma le considera quali « offici » ideali di un regno ove, pare, si atteggia a novello Veltro Giangaleazzo Visconti (non per nulla un chiosatore occasionale del cod. estense *R*. 4. 8 della « Commedia » spiega il « DXV » quale *dux mediolani*). Vedemmo l'avarizia impersonata in Carlo IV. Il poeta, nel costruire « a poco a poco », come « la rondinella fa 'l suo nido »,

la magna fatica, ha cura di offrire, dantescamente, esempi storici dei singoli peccati. Due degli esempi di lussuria sono ispirati all'Alighieri: Tristano e Gianni Sciancato. Assai interessante lo scorcio di Paradiso, che lascia intravedere l'anonimo in uno dei momenti culminanti della confessione del corpo all'anima: « lassù son l'alme grandi e piccoline E tutte le celesti legioni Che adoran una in tre person divine. Lassù son dolci canti e bei sermoni E ancor ci è perpetua allegrezza. Non ci è paura d'uom nè di demoni... ».

*
* *

Ed eccoci al « Dante ebreo », al primo poeta epico in lingua ebraica ed in terza rima dantesca, all'unico poeta tra gli ebrei d'Italia nel periodo eroico del Rinascimento, Mosè Rieti. Certo, come ben dice il Karpeles, costui gareggia con Dante sol per « profondità e difficoltà di interpretazione ». La sua diligenza di *theologus vates* concede rari voli all'estro poetico; il tono dominante è grigio, alquanto pedestre, da cronaca rimata. È una « somma », un'enciclopedia filosofica, letteraria, teologica, poggiata sulla più rigida ortodossia. Mosè nega il Paradiso all'anima di Immanuel Romano, condanna ogni tentativo razionalistico che voglia spezzare la cerchia delle tradizioni della sinagoga. Anch'egli, al pari degli autori testè studiati, parte da una netta « premeditazione » dantesca. Egli dice: « poichè vidi presso la nazione cristiana un libro di racconti tutti immaginari, io feci un patto con la sua poesia ». Mosè adatta non solo alla lingua sacra la terza rima dantesca - Immanuel scriveva in prosa rimata - non solo segue deliberatamente Dante, ma lo imita all'umanistica. Anch'egli, al pari di Giovanni da Prato, rinuncia alla parte « inamena », non si sprofonda nel Tartaro e descrive con amorevole diligenza le fulgide beatitudini paradisiache.

Ma Mosè ben Isaac si ricorda di essere rabbino. Egli intitola il proprio poema « Piccolo Santuario » e lo divide secondo le spartizioni architettoniche del Tempio. Egli comincia con l'« Ulam » o Vestibolo, in cinque canti. L'umano intelletto, dice il poeta, è « più corto che una spanna »; onde egli devotamente invoca la Divina Misericordia. Egli intende, come era ovvio nella prima età dell'umanesimo, fregiare con i vezzi della poesia i tesori dell'ebraica saggezza; mira ad acquistare fama, chiede la grazia dei lettori, invoca la *Commedia,* pur senza nominare direttamente Dante. L'uomo non si deve vergognare, osserva giudiziosamente il rabbino, « se solo una minima parte egli è potente di comprendere nella ricerca del vero », specie quando i tempi sono calamitosi e le aspre guerre tolgono agio agli studi ameni. Fin qui Mosè parlava da umanista; ma egli torna scola-

stico, tessendo in rima un auto-commento, spiegando il titolo, le divisioni e suddivisioni dell'opera. In ultimo egli si rivolge a Dio invocando la guida della biblica colonna di fuoco, e chiedendo che l'eterna Misericordia gli sia propizia. Dopo un tale preambolo, ove Medio Evo e Rinascimento si sposano con buona armonia, entriamo nella selva selvaggia dell'erudizione. La prima parte del poema ha poche reminiscenze sostanziali di Dante e della tradizione escatologica. Scende una mistica voce dagli scanni dei cherubini; canta le glorie del Signore. Commosso da tali accenti, il poeta cerca pur lui di elevarsi a contemplare la *divina potestate,* ma la sua debole vista non gli consente che il mirare il dito di Dio nelle bellezze della natura. Se volete, è un dramma intimo alquanto simile a quello di *Inf.* I; ma esso dramma si svolge tutto nel cervello del poeta, non nel cuore. Il travaglio intellettuale di Mosè non gli impedisce di enumerare i tredici articoli fondamentali della fede; indi il novello Dante chiede a Dio la scorta di un novello Vergilio: o Mosè Legislatore, o Giosuè, o l'Angelo che infuse dottrina nel grande Mosè Maimonide e che rischiarò con la sua luce divina il padiglione di Levi ben Gerson (1288-1370), il gran commentatore di Aristotele e di Averroe, coraggioso critico innovatore, non in odore di santità presso i rabbini retrogradi, dei figli suoi, di Mosè Narbonense, il peripatetico trecentista, zelante ed ardimentoso traduttore e commentatore del Maimonide, e di altri savi ebrei. Ad onta di un cotale « ardimento » e dell'intenzione, puntellata dall'Alighieri, di essere ossequente al maestro di color che sanno, Mosè vuol seguire il consiglio del Maimonide e salvare in ogni caso l'ortodossia dottrinale: anche qui, Dante poteva servirgli di modello. Al pari del sommo fiorentino, Mosè vorrebbe che le genti umane stessero al *quia,* e mette in guardia contro i voli presuntuosi della Cabbala. Come i dotti del Medio Evo cristiano, Mosè vede nella scienza profana una preparazione a quella sacra; non lasciamoci sedurre dalle lusinghe de' gentili, non cadiamo nell'abisso della perdizione, od almeno, se traviati, imploriamo perdono da Dio! Indi il rabbino si accinge a distinguere i vari rami che germogliano sul tronco dell'albero della scienza: una « genealogia » non dissimile da quelle de' vizi e delle virtù, cotanto predilette dai volgarizzatori medievali della teologia morale. Nel suo catalogo ragionato egli segue Averroe ed altri arabi; elenca brevemente le opere di Aristotele. Fornito tutto ciò, viene un lungo ragionamento in merito all'Isagoge di Porfirio ed al commento di Levi ben Gerson a codesta opera; si rilevano i punti consoni alla legge mosaica e si combattono le dottrine erronee di Porfirio. Poi il Dante ebreo passa alle « categorie » di Aristotele: « io vo' godere della sua benefica luce - esclama il poeta - memore della sentenza de'

nostri Saggi: chiunque e' sia che il vero ti parli, tu porgigli ascolto ». Indi accenna ai commenti di Averroe e di Levi ben Gerson a codeste « categorie », ed il « Vestibolo » ha fine.

Come ognun vede, è una noce poetica piuttosto dura, alquanto più affine spiritualmente al *Convivio* che non alla *Commedia*. La seconda parte del poema ci rinfranca. È il « Tempio ». Mosè inizia il proprio canto con la contemplazione della « Sinagoga celeste ». Codesto Paradiso mosaico è singolarmente affine a quelli dell'iconografia romanico-bizantina e delle opere pittoriche del Rinascimento ad essa ispirate. I beati spiriti sono divisi in cori - primo quello dei Patriarchi, poi quello dei Profeti e giusti, da Adamo ad Esdra: Mosè primeggia su tutti; egli splende come il sole, mirando i Profeti, costoro brillano di luce riflessa, come la luna. Indi viene il coro dei dotti rabbini, nell'ordine cronologico delle scuole; in ultimo quello dei martiri della fede ebraica, che vengono incoronati come nell' « Ascensione di Isaia » ed il cui splendore varia secondo il grado delle sofferenze patite. Giunto al cospetto di sì glorioso concestoro ed udite le obbligatorie spiegazioni del Cherubino, sua scorta, Mosè prega, come Dante. Essa preghiera è l'unica parte del poema sinora tradotta in lingua italiana (più volte anzi e sino dal Cinquecento); la sua commossa bellezza le valse l'onore di essere accolta nella liturgia giudaica attuale. L'intonazione è quella dei Salmi penitenziali di Davide (trad. laurenziana, Pl. II, 29) « Deh, alma mia, prima che ne piglie Il mal, ritorna e fa di risalvarti Dalla via smarristi a maraviglie Tuoi remi, alma mia, e le false arti; Fa andar il tuo passaggio in mar amaro E l'anzol con sua bocca condannarti! ». Ritorneremo alla bella immagine di Mosè, ragionando del « Polifilo ». Per ora basti accennare, che il poeta penitente implora la venuta di un Angelo che lo asperga con l'acqua di misericordia, prega l'Altissimo di celare con le ali della pietà i suoi grandi falli, confessa di essere caduto in tentazione, ma di non aver voluto offendere Iddio. Poi cerca conforto nel meditare sulla sapienza divina, trasfusa nell'armonia dell'Universo; implora dal Dio d'Israele la redenzione dei figli di Giacobbe, avviliti ed oppressi; offre al Signore, come il Salmista, la sua preghiera, quale sacrificio incruento: il suo profumo volerà al trono di Dio il giorno in cui risorgeranno dalle rovine le città di Terra Santa...

Mosè è dunque in grado non solamente di insegnare le « categorie » di Aristotele, ma di piangere e di pregare con accenti di poesia vera e sentita. Terminata la preghiera, il pellegrino oltreterreno seguita a descrivere le maraviglie della celeste Gerusalemme, ideata come presso Immanuel, quale attendamento. Si visitano le magioni (o padiglioni) di Esdra, Neemia, Zorobabele, Daniele. Si scorge la piazza ove si radunano i chiamati al celeste

convito, reminiscenza eucaristica singolarissima presso un ebreo. Poi il novello Dante deve fatalmente incontrare il suo Cacciaguida. Difatti, egli scorge un uomo bianco « per antico pelo » che lo trae fuori dalla città santa, dalla porta dell'« acqua », in riva al mare, che lambisce le mura della Gerusalemme celeste (rammentiamoci all'uopo del « mar di cristallo » dell'*Apocalissi* di Giovanni e del Paradiso brandaniano). Ivi delle donzelle attingono acqua limpida come il sereno del cielo, più soave del miele. In riva a codesto mare il poeta passa due giorni; all'alba del primo vede alcune navi, guidate dallo Spirito divino e dalla parola di un Angelo, indi delle giovinette ammantate d'oro. Cotali navi, cariche di tesori, simboleggiano l'origine divina della legge mosaica, le donzellette inaurate, gli « ordini talmudici ». Il venerando vecchio, beninteso, non sta zitto, ma ammaestra il poeta, ormai ricaduto nel furore didattico, da mattino sino al calar del sole; infine confessa di essere suo padre, morto quando costui era picciol fantolino. Dopo l'incontro col novello Cacciaguida si rientra nell'indigesto: si offre l'indice delle materie della Mishna, si parla della catena della Tradizione, non senza auto-incensamento di Mosè, si visitano in sogno le colonie ebraiche d'Europa, Asia ed Africa. Il che dimostra, che, oltre la *Commedia*, il rabbino non ignorava il *Dittamondo*. Segue un trattatello *de viris illustribus:* fatti di famosi rabbini, con citazioni del Talmud. Giunto in porto dopo aver sfoggiato tutto il proprio sapere enciclopedico, Mosè innalza una nuova preghiera a Dio, per chiedere mercè; la sua picciol barca è sbattuta in alto mare, come l'arca di Noè, senza che una colomba od un corvo possano esser mandati ad esplorare la riapparsa terra. Piange, novello Geremia, il servaggio di Israele; implora i correligionari di essergli compagni nel pianto; poi, tronca bruscamente il poema a metà di un verso.

Codesto deserto di erudizione volgarizzata in terza rima è singolarmente inospitale, ad onta di amene ma rare oasi. Quello che colpisce di più nel poema di Mosè è la sua immobilità. Il poeta giunge in Paradiso senza le difficoltà e le lotte che dovè superare Dante; ne riscende senza essere rasserenato e redento: dal principio alla fine egli è sempre cupo penitente, malsicuro della propria salvezza, dolorosamente incerto dei destini del suo popolo; è l'esule ereditario che vive di passato e di lontano avvenire, senza sorrisi nè speranze nel presente. Perchè anche il suo Paradiso è triste; più triste di quello di Immanuel, che vedemmo allietato da un cotale sano ottimismo e dalle monellerie goliardiche dell'amico di Dante.

Ed ora, dopo aver attraversato pruni e sterpi, meritiamo un po' di refrigerio. Lo porgerà a dovizia Federigo Frezzi, il grande poeta del *Quadriregio*.

VI.

Federigo Frezzi.

Ecco un poeta che fece epoca.

Prima di lui si imitava Dante, tenendo d'occhio Vergilio. Ora egli viene ad aggiungersi, terzo modello; s'impone; si sovrappone all'Alighieri. Vergiliano e frezziano, più che dantesco, sarà l'oltretomba nella *Città di Vita* di M. Palmieri, il massimo poema escatologico del Quattrocento; francamente frezziani molti particolari delle salite al Paradiso deliziano, incastrate nel *Furioso* e nella *Gerusalemme*. La fama del *Quadriregio* è attestata da dodici codici del Quattrocento, due del Cinquecento, uno del Seicento, uno del Settecento, più sette stampe (1481-1511), alle quali venne ad aggiungersi, nel 1725, un'edizione quasi critica e commentata, altre due nel 1839, un'ultima, pressochè definitiva, nel 1914.

È una fama meritata. Il *Quadriregio* è uno dei più fulgidi gioielli del Rinascimento italiano.

Qualche riflessione preliminare. I « regni » di Dante erano tre. Il Frezzi aggiunge quello di Amore. Egli sviluppa in un libro intero il fuggevole episodio della lonza; ed a tale uopo si serve di festosi modelli boccacceschi. A messer Giovanni è dovuto il colorito predominante, molti particolari secondari, l'intrusione di elementi didascalici in una materia di romanzo amoroso e psicologico. Inoltre, nella *Fimerodia*, la tenzone si svolgeva tra Venere e Diana; nel *Quadriregio* le dèe che si contendono il primato nell'animo del giovine pellegrino d'amore sono Diana, Venere, Minerva. Quest'ultima corrisponde a pennello al dantesco Vergilio: la parte di Beatrice sarà sostenuta dall'Umiltà e dalle Virtù teologali. Però non si tratta più di un povero pagano morto e rintanato nel Limbo. Si tratta di una gran regina, il cui reame si raggiunge a fatica, dopo debellati sette mostri, attraversata una « pianura ove non caldo è mai troppo nè ghiaccio », una specie di antiparadiso di Alberico, poi « sette mura » entro le quali sta finalmente la reggia. Non basta. Vergilio riesce senza fatica ad affrancare Dante dalla malia della lonza; nel poema frezziano invece, sotto l'influsso dell'« Amorosa Visione » il doppio strale di Cupido fa sì che il pellegrino scenda dal carro di Minerva e si volga nuovamente ai « boschi », ossia all'antica selva del peccato. Ancora: il simbolismo frezziano è ammantato di una coreografia assai più ricca e complicata di quella dantesca. L'unico carro trionfale di Dante e del Petrarca si molteplica presso il poeta umbro, dando luogo a vere scene carnascialesche di grande stile: dèe che scen-

dono dal cielo su liste luminose, carri trionfali adorni di bestie simboliche, anch'esse molte (in quello di Giunone il grifone dantesco si ritrova in compagnia di tutta una nidiata di pappagalli e pavoni), poi giostre e danze. Ferito dagli strali di Cupido, il poeta deve per forza assistere ad una nuova edizione del *Triumphus Cupidinis* petrarchesco. Essa viene, difatti, ed è molto caratteristica. Come presso il Petrarca e presso Iacopo de' Pecori, si solca il mare; però codesta traversata non si compie più entro una mistica nuvoletta, ma sul carro di Nettuno, massiccio, alquanto barocco, accompagnato da mostri marini e da « ninfe d'ogni fiume »: una specie di visione profetica della raffaellesca « Galatea ». Si sbarca. Si attraversa una « foresta »; si giunge al regno di donna Venere, presentato su sfondo perfettamente neutro, ma con profusione di ninfe biancovestite, incoronate di rose, o lascivamente ignude, di ermafroditi, di dame falsamente amanti e falsamente pudiche. Credevamo di pregustare Fr. Colonna e l'Ariosto; ci troviamo invece nell'atmosfera morale del *Corbaccio*. Federigo si liberò dalla sua multiforme « lonza » dopo che una buona stella gli scoprì il tradimento della ninfa, destinatagli da Venere, con un « fauno bovin, cornuto e vile ». Ricordo autobiografico? Forse; certo, motivo letterario nettamente boccaccesco. Comunque, il poeta maledice Venere, la « pellice obbrobriosa e sozza » e si trova dinanzi una messaggera di Minerva che lo riconduce a Foligno, in casa de' Trinci. Siamo ormai avvezzi a non maravigliarci più di codeste irruzioni della vita reale nelle fronzute selve della fantasia allegorizzante. Il signor « cortese e saggio », Mecenate del poeta, lo incoraggia a cercare una buona volta il regno di Minerva, acciò che ei sappia insegnarne la strada anche a lui. Ed ecco *incipit Comoedia*.

Or qui il Frezzi ha un'ispirazione geniale, che gli valse in sostanza cotanta fama. Che succederebbe, difatti, se l'anima pellegrina, oltre al calare nel tradizionale Inferno dei morti, si spingesse pure attraverso quello dei vivi? Teologicamente la pensata non era nè nuova, nè peregrina: lo era dal punto di vista schiettamente artistico. Tutti potevano leggere nel libro di Giobbe, che l'antico avversario dell'umanità può venire prescelto da Dio quale strumento della Sua giustizia, che esso può tormentare i giusti nella vita terrena. I Vangeli narrano com'esso abbia spinto l'ardire sino a tentare l'istesso Verbo Incarnato, presentandoGli nel deserto i tre simboli del peccato, di cui ragiona l'epistola I di S. Giovanni (2, 16), e che costituiscono il più antico tentativo di spartire il sistema delle umane colpe; sono i legittimi progenitori delle fiere dantesche. Nell'*Ascensione d'Isaia*, lo vedemmo, i diavoli spadroneggiano nell'aria, nella regione sublunare. Nel Medio Evo bizantino il campo del loro dominio si spinge quasi sino alle

porte del Paradiso, per tutto l'immenso spazio delle « prove aeree ». Nella *Vis. Baronti* troviamo due diavoletti attaccaticci, che non lasciano l'anima tramortita nemmeno in Paradiso ed hanno d'uopo della minaccia di un formidabile colpo di chiavi alla testa, da parte di S. Pietro, onde ritirarsi in disordine. Che i diavoli scorazzassero in Purgatorio, se non quali giustizieri, almeno quali spettatori e guide delle anime purganti, ammette anche S. Tommaso; Dante stesso ospita nel proprio Purgatorio, cotanto arditamente diverso da quelli tradizionali, il serpente della valletta e la femmina balba. Tutti rammentavano la chiosa di S. Agostino al salmo 54, 16. Il Santo diceva: « *Ut descendant in infernum viventes*, si riferisce a coloro che sanno di peccare eppur si dànno alla perdizione ». Poi, nel commento all'istesso salmo costui ammoniva che il demonio è bensì « principe del mondo », non però nel senso di un dominio assoluto sul cielo e sulla terra, ma in quello di balìa sulle « tenebre » e sugli « amatori del mondo ».

V'è di più. Tutti i chiosatori trecentisti di Dante e di Vergilio sanno dire con discreta concordia, che *infernus triplex est*, che esso termine va inteso ora quale mondo sublunare, ora quale anima umana, ora quale carcere materiale ove fu gettato Satana ed i suoi angeli rei. Il Petrarca svolge con evidente compiacenza il concetto dell'« Inferno psicologico » nelle sue chiose ambrosiane ad *Aen.* VI. Tutto sommato, dunque, le premesse dottrinali e morali all'ardimentosa innovazione del Frezzi non mancavano davvero.

Occorreva tradurle nel linguaggio dell'arte. Occorreva dire perciò una parola nuova, non peranco detta dall'Alighieri. Federigo lo fece. Il suo successo prova, che lo fece bene, almeno per gli uomini del Rinascimento. Le critiche dei moderni non importano.

Satana, adunque, è « principe di questo mondo ». Egli lo regge dal « primo clima », ossia dall'Equatore. Il poeta, per acquistare il regno della Sapienza, deve cominciare coll'accostarsi al gran nemico e lottare contro di lui. Qui l'idea madre del Frezzi abbandona il terreno puramente escatologico ed acquista un cotal colore cavalleresco.

Perdonato con grande facilità da Minerva per la sua marachella con Cupido, il poeta s'incammina dietro le orme di costei. Vanno per una « via stretta ». Albeggia. Il poeta ode « subitamente » un gran tuono e tramortisce, per una buona ora. Riacquista i sensi e si vede in un sito ben famigliare a chi conosce l'allegoria morale del Medio Evo. Sta presso alla biforcazione della « samia figura », della lettera Y, assunta a « geroglifico » della vita umana e del libero arbitrio certo dai tempi di Lattanzio, forse prima. Ecco la via larga del peccato, con sette porte; ecco l'« arta » via

della virtù. Come nell'*Amorosa Visione* Federigo sceglie la prima, spontaneamente: presso il Palmieri ciò accadrà per volere superno, alla dantesca. A differenza del suo grande precursore, il Frezzi, affidatosi alla via malvagia, cade incontanente nel più basso centro, in luogo donde non si può che salire. È il *descensus naturalis* degli scolastici, accoppiato a quel *vitiosus*. Federigo cala dunque nell'Inferno « viziosamente » e non « virtuosamente » come Dante; ma, trovatosi nel centro, egli si vede logicamente caduto nel punto più basso del vero e proprio Inferno dantesco, non peranco di quello simbolico, che egli è destinato a percorrere dopo liberatosi dalla trista buca sotterranea. Cocito è senza Satana, ma con i traditori, sempre confitti nel ghiaccio. Comincia la faticosa salita del poeta: dapprima per una galleria sotterranea lunga sette miglia. Si giunge non già tra falsari, come accadrebbe, se il Frezzi si fosse attenuto strettamente a Dante, ma tra bestemmiatori, puniti in una pianura piena di fumo e saettata da strali infuocati. I giganti danteschi hanno seguito la sorte di Satana; qualcuno però non seppe divincolarsi: rimane incatenato e disteso in terra (badate anche qui al voluto distacco dall'Alighieri). Patiscono la pena dei bestemmiatori. Federigo pensa al Capaneo della *Commedia*. Altro « monte », altra salita e si giunge nella « terza valle » inferna. Stiamo, alquanto sconcertati, tra i falsari che aspettavamo d'incontrare dapprima. Costoro però sono castigati non con febbre od idropisia, ma in modo squisitamente « pre-dantesco »: « strascinati dietro le code in forma di cavalli da dimoni », il che dimostra che la leggenda del « cacciatore selvaggio » non era ignota al Frezzi. Dopo codesta reminiscenza, non saprei se diretta, della *Vis. Alberici*, si sale ancora. Gran valle dei sodomiti. Oltre la dantesca pioggia di fuoco, costoro son tormentati da zolfo puzzolento e gemono nel « fuso rame »: non si può dire che Federigo schivi l'« inameno ». Si sale ancora; quinto cerchio, ove prima dello scatenarsi di Satana « i sette vizi avevan già le case »; ora son ruderi grandi e vuoti, « come a Roma sono le ruine delle anticaglie con le mura pase ». Una di queste « male bolge » era già riservata a Cerbero; e si capisce, giacchè costui era presso Dante guardiano del reparto della Gola. Altra salita; stiamo dinanzi alle roggie mura della città di Dite, ove però non mancano « case ignite », tolte di peso alla *Vis. Tungdali*. Queste parevan « forni »; vi albergano demoni « che per manigoldi fan soggiorno », che tormentano anime triste secondo le male azioni da esse compiute. Pene « pre-dantesche »: anime segate per mezzo, tagliate a pezzi e rinsaldate; ivi la pena « dantesca » dei dannati che « lacerano sè stessi », mordendosi co' denti. Son « rattori, omicidi » ed altri.

Non sarebbe giusto affermare che l'Inferno sotterraneo del Frezzi sia « vuoto ». Vi manca Lucifero, parte dei giganti, i sette Vizi personificati, che Federigo identificava con i guardiani dei singoli cerchi danteschi; ma la diavolaglia minore ed i tormentati sono tutti ai loro posti. Il poeta si trovava in regola con la teologia. Verso Dante invece egli dimostra una libertà che merita rilievo; sopratutto interessante è il vezzo di contaminare poche e disordinate reminiscenze dantesche con insistenti ricordi « irlandesi ».

Saliti dalla città roggia verso la regione del Limbo, il poeta e la sua scorta si ritrovano dinanzi ad una porta « di smorti sassi » con la sua brava scritta. È il Limbo dei Padri ovvero Egitto. Ad un cenno della dea la porta miracolosamente si apre: motivo nettamente « patriziano ». Altrettanto « patriziano » è l'accenno alla luce crepuscolare che regnava nel « bel paese di fiori e d'arbuscelli ... adorno » che si schiude alla vista del pellegrino. Ma Federigo non era solamente pio lettore di visioni medievali; era grande poeta ed uomo del Rinascimento. Ond'egli vede « per mezzo la valle » una schiera di « fantini » « che su per le viole vermiglie e gialle givano a spasso, e alcuni dietro ai grilli, dietro agli uccelli e dietro alle farfalle ». Sappiamo da S. Tommaso, che tra' scolastici si disputava se i pargoli non battezzati sentano « afflizione spirituale », trovandosi segregati dalla vista della Divinità. Chi negava affatto a costoro ogni consapevolezza del loro stato e quindi ogni dolore; chi credeva che essi avessero piena coscienza della loro triste sorte, ma provassero un dolore meno acuto per non avere volontariamente peccato; chi asseriva, d'accordo col Santo stesso, che essi sanno quel tanto che è accessibile all'umana ragione; sanno quindi di quanto sono privi, ma non se ne affliggono, come un povero mortale non si strugge perchè non sa volare o perchè non è sovrano. Il Frezzi, pare incredibile, è alquanto più austero dell'Aquinate: i suoi pargoli hanno piena cognizione di quanto l'umana pianta fallò contro il « primo Apollo » e ne piangono amaramente, sì da destare le lagrime di Federigo. Più oltre i viandanti trovano una « grandissima rupe », con sette gran porte rotte, che già serravano le caverne ove il « drago Satanasso » ritenne le anime « circumcise et buone ». Parafrasi della *Vis. Karini et Leucii*, alquanto più particolareggiata della dantesca. Sta bene: e « li saggi e li poeti »? Il Frezzi si permette qui di smentire solennemente Dante. No, non sono rintanati nel Limbo: stanno con Marte, Apollo e le Muse « in più splendenti regni ». Il dubbio del Petrarca ha fruttificato.

Escono donde erano entrati. Com'era ovvio, capitano in una specie di antinferno, nettamente ispirato al *Corbaccio*: gran montagne selvagge e spinose, roveti, aer grosso. S'imbattono in un'anima gentile, compagno

« della prima scola » del poeta, il quale spiega, come quivi vengano puniti i « vizi dell'età puerile », indica un gruppo di giovani sodomiti, il pargolo bestemmiatore di S. Gregorio M. e via di questo passo. Anche qui Federigo si allontana consapevolmente dalla tradizione e da Dante, ponendo i « pargoli rei » al posto dei « neutri ». Comunque, si lascia l'« anima gentile », che al secolo era il perugino Battista di Senso e si esce all'aperto, girando « suso a tondo » per una buca, praticata nelle viscere di un'« aspera... e repente » montagna. Anche la buca ha la sua brava scritta: ci avviciniamo all'epoca in cui il Belleau mostrerà al mondo come si possa far spaventevole abuso di codesta « epigrafia morale ».

Non seguiremo i viandanti nei meandri dell'Inferno simbolico dei vivi. Basti accennare alla topografia materiale e morale di questo. Materialmente è un Inferno pre-dantesco, formato di « valli » a cielo scoperto, come in sostanza sarà immaginato l'istesso Inferno di Dante dal miniaturista ferrarese che cominciò le « istorie » di *Urb. Lat.* 365. Codeste valli tendono verso una forma rotonda; lo è perfettamente quella del Timore (rammentiamoci quella degli « amorosi spirti » nell'« Africa »). Naturalmente, il poeta non rinunzia alla saggia scorta di Dante, ma avendo ormai abbandonata l'allegoria fondamentale del poema sacro, deve aggrapparsi ai panni di Vergilio, quello delle scuole, visto attraverso il prisma di Fulgenzio e della corrente chiosa trecentesca. Il viaggio per l'« Inferno dei vivi » è naturalmente « velame », sotto cui si cela l'allegoria della vita umana. Onde Federigo esce dall'alpestre buca tutto nudo ed è rivestito da Madonna Povertà, come i più tra i miseri fantolini neonati (*Nativitas*). Indi scorge un gigante bello e membruto, che suona, canta, coglie fiori; poi viene sfatto e consumato da una ruota grande, si fa polve, rinasce, come fenice. È simbolo della prava Negligenza, che disfà ingloriosamente la vita umana, pur così breve (*Iuventus*). Dopo cotale monito umanistico a considerare il Tempo come moneta, ecco la *fuga temporum*, simboleggiata, beninteso, da Caronte che, secondo l'opinione unanime dei « ludimagistri » dell'epoca, era l'incarnazione allegorica del Tempo. Codesto dimonio dalla faccia « grande, guizza e nera » disfà coloro che traghetta attraverso l'Acheronte, la povera umanità simboleggiata da mostri con sette teste, ognuna delle quali raffigura una delle età del mondo e dell'uomo. Dopo i simboli della Negligenza e del Tempo, un « geroglifico » comune a tutti i moralisti del Medio Evo: il Corpo umano, in cui il caldo divora l'umido, il quale viene ricostituito dal cibo, ma non perfettamente, onde a lungo andare esso corpo invecchia e si dissecca (*Virilitas*). Codesta allegoria della caducità del corpo, « guaina di corruzione », è impersonata all'umanistica in Tizio dal fegato

ognora divorato dall'avvoltoio. Vengono poi due Trionfi, uno della Vecchiezza, uno della Morte; medievale il primo, petrarchesco il secondo (*Senium, Mors*). Il primo si ispira alla leggenda di S. Maccario, che viveva accanto al cadavere di S. Bordone: è una processione di vivi, « coniunti » insieme con dei morti. La Morte apparisce su nero cavallo velocissimo; non ha peranco assunto la barocca e romantica foggia di scheletro, ha « le guance guizze, magre e nere », crudele la vista, brutta. Ecco i « geroglifici » della Vita umana, *quoad substantiam*. Esaurita codesta materia, il poeta, simile ad Ugo d'Alvernia, varca una porta ed entra nel secondo « reparto » o « reame » infernale. Anche qui, naturalmente, scritta esplicativa che non cede in precisione a quelle moderne del Touring; lo spirito limpido del Rinascimento vuole svelare ogni indovinello e chiarire ogni mistero. Or vengono i « geroglifici » della Vita umana *secundum accidentia*. Notiamo che lunghesso il percorso si va a destra ed in salita: anche questo Inferno, che pur culmina nella reggia di Satana, è in fondo un Purgatorio.

I « geroglifici » si presentano ora su sfondo neutro, ora incorniciati da un alpestre paesaggio. Ecco l'alata e mutevole Falsa Opinione; ecco Stige, pieno di ogni sozzura e di ogni sucidume, infestato da « arpie con pallide penne », descritte in modo stupendo, in atto di lordare le vivande di Fineo, simboli dell'uomo, in quanto « sacco pien di vittupero »: entrambe le figure dànno un adeguato concetto dell'uomo terreno, dall'anima infestata di falsità e dal corpo avvelenato di putridume. Ecco poi la « gran foresta » di Sisifo, simbolo delle cure mortali, sempre in balìa dell'amore, del timore, della speranza. Dopo codesta presentazione generica, da buon loico, il Frezzi presenta le tre passioni culminanti rivestite di paludamenti simbolici speciali. Il regno del Timore è reso nel maraviglioso quadro della valle di Flegia, perfettamente tonda, tetra, attraversata da una strada di pietra nera. Beninteso Flegia e compagni sono minacciati dal vergiliano « atro selce ». La Speranza è rivestita coi panni della dea Fortuna, chiomata davanti, calva di dietro, con aurea gonna che di dietro si trasforma in « vesta straccia », come la dipingerà più tardi il Boiardo. Invece di una ruota sola, ne ha sette, che corrispondono naturalmente ai sette pianeti: ce ne rammenteremo, ragionando del Palmieri. L'Amore (*Amor honestus*) è reso in un modo alquanto pre dantesco. Dei « mostri » con un fusto solo e molti capi sul collo, tagliati a pezzi da dimonio irato: adeguata rappresentazione di famiglie unite da vincoli d'amore, disfatti dalla Morte.

Le miserie dell'uomo, il Tempo che fugge e la Vita che si strugge, sono, da sole, delle grandi sciagure; ma ecco ancora le « tre fiere » insidiatrici. La magione di costoro è il « terzo reame » dell'Inferno dei vivi.

È una novella città di Dite, come si conviene alla reggia del Male; vermiglia, dalle mura bagnate da un fiume bollente, più che il « fuso rame quando in campana per canal trascorre ». Il bollicame è attraversato dal sottilissimo ponte della tradizione « gregoriana » ed « irlandese ». Come Dio volle, il poeta passa questo « fil più sottil che bambace » e si trova dinanzi le tre fiere, trasformate in Mammona [Plutone] (avarizia), Circe (lussuria), Satana (superbia). La lupa si era presentata per ultima a Dante; or qui Mammona viene per primo; è il portinaio della città di Dite, giacchè è il danaro che dà la stura a tutti i vizi. Subito dopo si affaccia Circe in una « valle selvaggia e diserta ». Essa però è demonizzata: trasforma, alla presenza del poeta, un uomo in un diavolo così zoomorfo e così laido, che vale la pena di leggerne per intero il ritratto, dipinto dal Frezzi con l'arguzia mordace di un alluminatore gotico. Lasciamo stare lo spoletino Servagnone, così malamente conciato e l'altra brigata di uomini imbestialiti. Prima di arrivare allo spirito di Superbia ci toccherà penare un altro po'. Dapprima incontreremo i traditori, piacenti in vista « (più) che nullo albergator nel proprio albergo o mala putta di losinghe artista »; Minerva li smaschera collo scudo cristallino, scovritore di ogni insidia. Incontreremo le Furie, che « strigneano i denti e strabuzzavano gli occhi », come donna che ingiuria « un'altra donna pel tolto marito », Medusa, il « crudel mostro ». Eccoci finalmente a Satana.

Adagio: Plutone, non precisamente Satana, ma non importa. Anche Dante aveva inciampato contro lo scoglio della duplicità del Re dell'Inferno, pagano e cristiano. L'Alighieri risolve il quesito, come vedemmo, con una cotale ingenua furberia; ma il Frezzi era assai più umanista di Dante. Non poteva ridursi a concedere al Re del dolente regno vergiliano la posizione di un diavoletto in sottordine. D'altra parte, egli era meno ardimentoso del Mussato e del Boccaccio; non osava sopprimere addirittura Lucifero per sostituirlo con i sovrani, maschio e femmina, dell'oltretomba classico. Quindi, egli sceglie una via di mezzo, accoglie nel poema l'uno e gli altri, ma trasforma il palagio del Plutone vergiliano in modo affatto apocalittico. D'altra parte egli non sa disfarsi dell'immagine dantesca di Plutone-diavolo in sottordine, custode degli avari. Egli la accoglie perciò, pur dopo avere impersonato l'Avarizia nel biblico Mammona. Discreto teologo, egli rammenta che, la *radix omnium malorum cupiditas* può essere una e trina, e che essa *cupiditas* è strettamente collegata alla *superbia vitae.* Il Frezzi però non poteva nemmeno accontentarsi del vassallo infernale dantesco dalla voce chioccia, che al cospetto di Dante si limita ad invocare l'aiuto del padrone, poi cade quasi fulminato di paura. Egli lo trasforma in vero Antecristo, seguendo le

orme dell'*Apocalissi* di Giovanni. Egli presenta un serpente edenico con faccia di « mala putta », di maniera cioè « franco-gotica », col fusto serpentino dorato, come presso il « drago » di Cristina de Pisan; codesto mostro tiene avvinghiata una regina bellissima e la percuote « colla coda armata di tre spade » (altra allusione simbolica alle « fiere » dantesche). Poi, essa vergine dal « petto trafitto » viene offerta in olocausto all'Idol Nummo, in riva ad un tempestoso fiume, mentre Plutone e la sua brigata stanno in adorazione dinanzi a codesto nuovo « geroglifico » dell'Avarizia. Come nei « transiti » di stampo gregoriano un Angelo porta al cielo l'anima beata della martire. Indi apparisce la reina infernale Proserpina, acconciata quale perfetta « adultera babilonese »; siede presso al fiume, cavalcando un gran drago con dieci teste. Tiene il « piede manco » in acqua; il suo corpo è rivestito di porpora.

La visita al tempio infernale finisce lì. Al par di Dante, il Frezzi ama dipartirsi un po' alla chetichella dalle « mansioni » oltreterrene che visita. Per incamminarsi alla corte di Satana, si rasenta un « intermezzo diabolico » tra dantesco ed « irlandese »: demonietti con lacci ed uncini, che insidiano i viandanti dell'al di là. Si passa ancora la « valle dei centauri ». Codesti arcieri infernali non si contentano più di saettare le anime perse, ma ne succhiano tutto il sangue; carnefici e vittime nello stesso tempo, essi stanno a simboleggiare i capitani di ventura: siamo in piena « allegoria politica ». Si sale alla « pianura » di Satana.

Qui succede una scena di carattere prettamente « cavalleresco ». Come tutti sanno, il poeta trova Satana e la sua corte lieti, belli e ridenti, salvo a scorgerli attraverso lo scudo di Minerva nel loro vero ed orrido aspetto. Satana è nettamente « pre-dantesco ». Ha una testa sola. Degli attributi della « Trinità infernale » gli rimane una triplice corona di draghi; i suoi peli sono lunghi serpenti: quelli della barba e del ciglio mordono « sino all'osso » l'Angelo decaduto. È gigantesco, al pari di quello della *Vis. Tungdali:* ha « ugne con l'artiglio » e mani « preste a dar di piglio »; ha « di scorpion la coda e la ventraia », esagerazione di un noto motivo tungdaliano. Le sue ali sono come vele di Argo; le gambe serpentine; egli è seduto su dieci draghi. Non è più legato con catene al soffitto della prigione tartarea, non è più confitto nel ghiaccio; cerca anzi di spiccare il volo verso il cielo, ma le sue « stanche » ali lo fanno tosto ricadere « a trabocconi e col capo di sotto ». Non è più circondato dalla gelida immobilità delle anime del Cocito. Sfoga la sua rabbia, facendo combattere i giganti che lo circondano. Come nei poemi cavallereschi, come più tardi nel poema simbolico di G. Bona, il pellegrino oltreterreno non si limita a

mirare Satana. Deve cimentarsi con lui in singolar tenzone. Vince non già con spada e lancia, ma, novello Anteo, « mirando a terra », con l'arma dell'umiltà. Poi, supera la Carne che gli sta alle reni per tirarlo giù, ed incomincia la salita del Purgatorio simbolico dei sette Vizi.

Dando uno sguardo retrospettivo all'Inferno allegorico del Frezzi, lo troveremo anzitutto assai semplice e logico, frutto di una mentalità scolastica e mistica ormai fortemente modificata dalla brama umanistica di simmetria e di chiarezza. Tutte le pietre, di cui esso è fabbricato, sono tradizionali. Troviamo, come nel *Convivio*, le quattro età della vita umana, fiancheggiate dalla Natività e dalla Morte (non si scandalizzi il limpido lettore della contraddizione tra esse quattro età e le sette teste dei mostri traghettati da Caronte: il sistema quaternario era in uso al pari del settenario per distinguere le *aetates mundi et hominis*); indi le due *radices peccatorum*, Amore e Timore, ben note ai teologi sin dal tempo di S. Agostino, completate da una terza, la Speranza, ossia la falsa speranza del terreno bene variante del *corporalium rerum amor*, per usare un'espressione di S. Bonaventura; poi i tre « arcipeccati », dai quali sbocciano gli altri: Satana a capo di tutto.

Incipit Purgatorium. Come presso Dante, si pigliano le mosse dalla Superbia, simboleggiata sempre nel Satana. Senonchè prima il poeta se lo raffigurava monocefalo; ora si rammenta delle « tre bocche » di Lucifero dantesco, perchè gli faceva comodo ravvisare in esse i tre « fomenti » di essa Superbia, nazione, ricchezza, virtù non benedetta da Dio. I superbi non vanno schiacciati da duri pesi, come presso Dante; sono invece gonfiati da codesti « venti » in modo « che ciascun occhio in loro facea oscuro ». Vengono ad avere la « testa grossa » e ruinano in basso loco. Notiamo ancora, che le « cariatidi umane » di Dante sono penitenti; i superbi del Frezzi annoverano nella lor brigata Nabucodonosor, Nembrotte, in cui l'allegoria medievale ravvisava addirittura il diavolo, e Sesto Tarquinio. Anche qui, dunque, la solita confusione tra Inferno e Purgatorio.

Per una « gran porta aperta » si sale alla piaggia dell'Invidia. È « giganta »; guancie smorte, molte lingue affilate, crini, manco a dirlo, di serpente. Ha due diavoli neri nel cervello. Partorisce vermi e draghi; è circondata non già dai poveri penitenti danteschi vestiti di cilizio e dagli occhi cuciti, ma da anime « ulcerose, piene di schianze siccome il mendico ». Lascio stare le macabre scene che si svolgono alla corte di essa « maladetta belva » con bizzarro connubio di reminiscenze classiche ed « irlandesi »; rammenterò di volo, che nel suo dominio sta Cerbero. Il Frezzi si scosta dal concetto dantesco per manipolare a modo suo la ver-

sione di Zono de Magnalis, noto commentatore trecentesco di Vergilio, che ravvisava nel cane trifauce la *ira que generat odium* (naturale, accidentale, carnale). Più demonizzato ancora di quello di Dante, questo Cerbero dalle fauci vermiglie non si lascia placare dal pane e miele di Minerva, onde al poeta fa mestieri difendersi con lo scudo cristallino. Nella piaggia attorno a Cerbero altri invidiosi, dai corpi corrosi e guasti; rosi per avere roso altrui. Notiamo, che alla corte di ogni Vizio albergano i simbolici « rampolli » del medesimo e le anime vittime di esso; chi è scaltrito nel simbolismo medievale distingue agevolmente ambe le specie. Da Invidia si passa non già in Ira, come presso Dante, ma in Avarizia. È una « regina in alto scanno ». Gigantesca, vestita d'oro; volto lupardo e vista traditrice; anche lei nutre un drago nel petto. Questo drago, che poi è l'Idra di Lerna, tormenta gli avari. Lasciamo stare la progenie dell'Avarizia, « cinque mostri... con diversi volti e vari rostri » e la classica pena delle Danaidi, che si infligge ad un reparto di avari; veniamo al quarto girone, dedicato, come presso Dante, all'Accidia. È una vecchia magra, triste ed inferma; sta tra spine e campi incolti, non si regge ritta in piedi, è circondata dalla sua solita figliuolanza. Corrono tutti, come i penitenti del girone dantesco, ma corrono verso il male; chè si presenta al lettore una seconda raffigurazione della « samia figura » con una processione di anime che scelgono la mala via. Stiamo nel regno dell'Ira. È simboleggiata dalle tre Furie, che dapprima appaiono quali tre donne bellissime: hanno ali di pipistrello e stanno in riva ad un fiume spumoso di sangue umano. Gli iracondi si dilaniano a vicenda. Si passa in Gola, che è impersonata in una laida donna unta e stracciata, con due grugni di cane e di porco, con lingua a spada armata, con le man fure e l'ugne artigliose. I golosi sono simboleggiati in « utricelli over vessiche » ed in genti grame che soffrono la pena di Tantalo. Veniamo in Lussuria. Ecco Cupido, fattosi brutto, nero, cornuto, pazzesco negli atti. È affiancato dalla « puttesca cera » di Venere demonizzata, madre, beninteso, di vari « mostri » che sono gli accidenti della Lussuria. Le sue vittime stanno nel fango, con l'arco e la saetta in mano; si feriscono a vicenda.

Codesto Purgatorio, che non è Purgatorio, può sbalordire un lettore moderno. Gli uomini del Rinascimento, non ignari di Giov. Cassiano e lettori assidui - per lo meno nella buona borghesia - dei vari *Viridari di Consolazione, Alfabeti dei vizi e delle virtù, Somme dei sette vizi capitali*, ecc., vi si ritrovavano a maraviglia. Che ogni peccato avesse delle « radici » e germogliasse in « rami », tutti lo sapevano, se non altro, auspice S. Bonaventura. Il Frezzi non inventò neppure le sue personificazioni dei Vizi, che

ritroveremo altresì presso il b. G. B. Spagnoli: aveva, in fatto di fonti medievali, l'imbarazzo della scelta.

Liberatosi dal mondo e dalle sue pompe, il poeta si trova presso il « singular giardino » del Paradiso Terrestre. Anche qui Dante viene « riveduto e corretto » con la scorta della tradizione. Esso Paradiso ha una porta, guardata da un Serafino con « coltel feroce », vi riposano Enoc ed Elia. Di « dantesco » non vi è in codesto episodio che la dipartita di Minerva, che invero è nettamente fuor di posto: se, giunto alla soglia del cielo, Vergilio deve tornarsene al Limbo, non si capisce difatti perchè mai Minerva senta il bisogno di involarsi al proprio alto scanno mentre il poeta sta per raggiungere quello che in fondo è il regno di lei. Comunque, Federigo rimane affidato alla custodia dei due Patriarchi, ad onta delle sue alte e ragionevoli proteste. Enoc ed Elia lo calmano e gli mostrano il secco e spinoso albero della Conoscenza, al cui tronco era ancora attorcigliato lo « spoglio » del serpente edenico dalla testa umana, indi l'albero della Vita dal « pedale » fitto nel cielo; di esso il poeta sa narrare particolari leggendari di un arcaismo sorprendente. I due vegliardi cantano poscia *Flecte ramos, arbor alta,* ed impartiscono al poeta la Comunione paradisiaca, di cui sentimmo già ragionare la leggenda patriziana e S. Gherardesca. Essa Comunione viene data non già sotto la specie di lingue di fuoco, ma sotto quella delle foglie dell'albero beato. Vedono il boschetto dove Adamo tentò di celare la propria vergogna e l'immenso fiume paradisiaco, padre di tutte le acque del mondo. Indi giungono ad un muro con torri di diamante. Di lì si entra, se mondi e contriti, nel regno di Temperanza. Quivi il poeta ottiene una guida novella: l'Umiltà con due chiavi, che gli disserra la porta; l'antidoto della Superbia, che ben conosciamo dai trattati ascetici. Lasciati indietro i due savi ebrei, il poeta entra nel regno di madonna Temperanza, fiancheggiata da sette donne incoronate; accanto, tre fiere mansuefatte, orso, drago, leone. Faccio grazia della presentazione e delle cantilene di codeste ancelle della Temperanza. Passiamo, sempre in compagnia di Umiltà, un altro muro, d'oro, alto cento piedi. Regno della Fortezza: reina ardita, dallo sguardo volto verso il cielo, i piedi poggiati su colonna di adamante. È armata di tutto punto, come Camilla e Pentesilea. Oltre le ancelle di prammatica, rinveniamo qui il fiero Marte, circondato, tra fiori e dolci melodie, da una schiera di eroi: un vero *triumphus Fortitudinis,* ove trovano ostello, imparzialmente, Cesare, Augusto, Pompeo, Ercole, Achille, Enea, Scipione ed Annibale (ricordo della tungdaliana e dantesca « valletta dei principi »?). In ultimo, beninteso, infiorato di rose e di viole, il « cortese signor Trince ». La cosa sembra « troppo forte » a Federigo. Come mai dei pagani in « loco

sì giocondo »? Ecco: non è, ancora, codesto il Paradiso. I gentili sono « per sempre del ciel fòre », ma franchi d'ogni pena sensitiva. Dovrebbe dunque essere un Limbo. Strana specie di Limbo, cotanto fulgida, a cui si accede dopo il Paradiso Terrestre! E la cosa si complica di più, quando il poeta varca la quarta porta, praticata in un muro di zaffiro. « Tutti i bei fior, che Zeffiro ne manda, e tutto il canto della primavera... nulla sarieno al canto che quivi era; il lume di quel regno era sì accenso, che ogni luce di qua parria da sera ». Empireo? Nossignori; ancora un « regno » accessibile ai pagani: il regno di Prudenza. È la « casa del sole ». Vi troneggia una savia reina con sei occhi in testa, attorniata dalle Muse, da filosofi e poeti. Costei fa gli onori di casa a Federigo e gli mostra Elicona, monte illuminato da intensa luce soprannaturale; lassù si svolge uno sfarzoso *triumphus Sapientiae*, con i savi dell'antichità incoronati d'oro e di lauro; Vergilio e Tullio innanzi a tutti, sovrani dell'eloquenza come Augusto fu sovrano del mondo. Il Frezzi precorre i cinquecentisti più intransigenti nel proclamare l'assoluta dittatura di entrambi: « quanto alcun s'appressa al lor poema, tanto è perfetto... ». Nessun moderno è ammesso nella beata schiera; invece la « filosofica famiglia », ospite del Parnaso, è capitanata da maestro Gentile da Foligno, a cui si accodano i due sommi, Aristotele « agnol di natura » e Platone, tra i quali due viene incastrato Alberto Magno...

Siamo o non siamo in Paradiso?

Dipartitosi da Prudenza, il poeta sale in Giustizia. Astrea stessa gli viene incontro; si entra, attraverso un muro di cristallo, per un « uscio piccoletto ed arto », non più dopo la solita genuflessione, ma dopo un atto di penitenza più profondo: il « gittarsi in terra tutto sparto ». Anche qui, oltre la reina e le sue donzelle, un concestoro di « uomin d'estima », pur essi pagani in parte, in parte cristiani, « col vaio » e con aureole luminose; Giustiniano e S. Gregorio si muovono alla testa della seconda schiera: pregustiamo le composizioni raffaellesche delle « Stanze ».

Le « Vertudi del quinto reame » stanno già nel vero Paradiso, quello cristiano. Difatti, il regno della Fede è raffigurato come « Paradiso in forma di chiesa », che incontriamo nella *Vita di S. Maccario Romano*, nella *Vis. Guntelini* ed altrove. Il simbolismo del Frezzi si complica alquanto, pur rimanendo lucidamente comprensibile. Egli dapprima ha una visione biblica: la quadripartita statua del sogno di « Nabucodonosorre », percossa da « una pietra men ch'una pallotta »; essa pietra trasformata in monte, sulla cima del quale si erge un tempio: motivo frequentissimo pur nell' iconografia bizantina. Però, il tempio è tutto costruito di « corpi morti » e cementato col sangue dei martiri. Ratta scende dal cielo la biancovestita Fede, con

croce in mano; fa un acconcio sermoncino e sparisce. Il poeta rimane solo: aveva dimenticato madonna Umiltà non saprei precisamente dove. Dio gli manda però il novello Anchise cristiano, S. Paolo. Gli tesse, senza preamboli, l'elogio della Fede; lo conduce nel tempio « edificato in dodici colonne », ampio quasi quattro miglia, più bello di « Capitolio » e di « Ilionne ». Le membra sparte dei martiri vi paiono musaico superiore per artificio ai lavori di Policleto, dei maestri dell'arte musiva, dello stesso Giotto: « parean i lor capelli fila d'oro e lor vermiglie ven parean coralli, e purpuresche le ferite loro ... ». È una cattedrale ideale, ove rifulge dai muri tutto lo splendore della Chiesa. S. Pietro con « cento e più papi primai », come a S. Paolo di Roma o nel Duomo di Pisa; i martiri, quelli del Vaticano, quelli « in via Salaria, Callisto e Priscille » - inatteso sfoggio di erudizione archeologica cristiana - le Vergini, i Dottori; S. Tommaso oramai risolutamente accostato a S. Agostino, scolastici e mistici « quasi carbonchi posti in oro fino »; S. Giov. Crisostomo a fianco di ... Alano da Lilla. Per soffitto esso tempio ha il lucente firmamento.

Come Dante nel Paradiso celeste, Federigo recita la sua professione di fede, viene ammaestrato in merito al Giudizio ed assiste ad una scena apocalittica: vestizione dei giusti con « bianche stole » in « scambio delli corpi » di cui essi ancora non possono ammantarsi. Indi Apostolo e poeta s'incamminano per una via « d'un porfido polito, terso e netto » che girando intorno al tempio, conduce su al regno di Speranza. Paolo proibisce al Frezzi di guardare indietro per non subire il castigo della moglie di Lot. Ricomparisce la Fede; con mossa biblica ingiunge al pellegrino di porre i piedi sui piedi di lei, di stringere il petto al suo petto, di alzare la pupilla al cielo, come già fece Ottaviano, ossequente alla Sibilla, onde vedere il pargolo Figlio « di cu' i profeti e Virgilio dice ». Indi entrambe le guide lo abbandonano per consegnarlo a madonna Speranza, che regna nella sfera del fuoco, ove il Frezzi, decisamente ligio alla tradizione ed in pieno disaccordo coll'Alighieri, pone il Purgatorio. Il poeta deve traversarlo, come già Furseo monaco. Per sorreggerlo, scende la Carità, donna che regna « dentro al paradiso bella e lucente tanto quanto il sole, se non che più acceso aveva il viso ». Spiega che, novello Muzio, egli deve sorpassare la prova del fuoco. Ei fende la vampa, accompagnato dalle due virtù. Mentre nella leggenda di Furseo il visionario viene aggredito e schiaffeggiato in mezzo alle fiamme da un usuraio dal quale aveva accettato quaggiù un regalo, il Frezzi incontra delle anime nel Purgatorio, ma discorre pacatamente con esse e si fa anzi sciogliere da costoro dei dubbi teologici. Poi assiste ad una scena intensamente interessante: quella della liberazione

delle anime purganti, fatta non più da diavoli, come presso il Mussato, ma da Angeli. Poi sale ancora, il nostro poeta, in Carità; vede un Paradiso nettamente ispirato a quelli delle Sacre Rappresentazioni, con ruote angeliche, ma senz'anime beate.

Ecco il *Quadriregio*. Un *Viridarium Consolationis* in versi, dirà esterrefatto più di un lettore moderno. Sì; ed è proprio quello che costituiva il suo maggior vanto per un pio lettore quattrocentista. Vecchie care immagini tradizionali, ammantate di maravigliosa poesia; Virtù e Vizi, personificati con pittorica e smagliante evidenza, con attributi in parte tradizionali, in parte nuovi: la colonna della Fortezza si ritroverà nella *Vittoria della Saggezza sui Vizi* del Mantegna, nelle *Virtù cardinali*, attribuite a B. Peruzzi in S. Pietro in Montorio, ecc. Non solo si tratta di una « filotea poetica »; è ancora un poema devoto schiettamente umanistico. Il Frezzi vede tanti pagani nel regno delle virtù cardinali, memore com'è, che esse Virtù assieme coi relativi « sergenti » od analoghe « ancelle » furono catalogate, su orme in parte aristoteliche, da Cicerone. Ma l'elenco di tali « ancelle » presso Federigo arieggia più quello del *Viridarium* che non quello dell'Arpinate, almeno per la Temperanza; quelle della Fortezza sono rigorosamente ciceroniane, così quelle della Giustizia. Per la Prudenza essa lista ciceroniana è ampliata, pur rimanendo in un ambito umanistico, ossia senza farvi entrare, alla monastica, *amor proximi* o *timor Domini*.

Ancora: sin da Cicerone e S. Agostino l'ordine delle Virtù cardinali era fissato gerarchicamente. Prudenza, Fortezza, Giustizia, Temperanza; la Prudenza viene considerata da S. Gregorio M. quale « mediatrice e custode » delle altre. Il Frezzi percorre la gerarchia delle Virtù in ordine ascendente, ma assegna alla Giustizia il luogo estremo e più alto, riservando alla Prudenza il terzo. Egli si trova in tale guisa dissenziente dalla tradizione classica e cristiana, non saprei peranco dire per quale ragione o sotto l'influsso di quale fonte.

Nei due ultimi libri Federigo si allontana decisamente da Dante. Egli inizia oramai un movimento importantissimo e bilaterale: ritorno alla tradizione medievale pre-dantesca; corsa sfrenata verso i fulgidi ricordi classici. Frutti di cotale orientazione saranno la *Città di Vita* di M. Palmieri, ed il *Sogno di Polifilo* di F. Colonna.

VII.

Visioni letterarie del Quattrocento.

Or entriamo in un pelago crudele.

La prima isola che incontreremo, grossa, sassosa e discretamente inospitale, è la *Città di Vita* del fiorentino Matteo Palmieri, speziale del Canto alle Rondini, fedele dei Medici, uomo politico, « teologo » e « palma delle Muse », come dirà il Ficino, assai affine per ispirito e per aspirazioni a Cristoforo Landino.

Pochi sanno che codesta magna visione letteraria in tre cantiche e cento canti ha per base una visione estatica del Palmieri stesso. Mentre costui era a Pescia per ragioni di ufficio pubblico, nel 1451, ed in un giorno, quando si celebrava l'annuo « perdono » nel monastero di S. Brigida, detto « Paradiso », presso Firenze, gli apparve in sogno un amico morto, un Rucellai, gli ragionò delle dolcezze della vita beata, della libertà che gli spiriti trionfatori del demonio hanno di muoversi e di scendere a terra, pur senza abbandonare i felici scanni, gli svelò uno strano « mito » in merito all'origine ed all'incarnazione dell'anima. Poi lo invitò seco al monastero di S. Brigida e, menatolo presso le porte di Firenze, sempre in sogno, si dileguò. Cinque anni più tardi l'istesso spirito si riaffacciò corrucciato, rimproverando al dotto speziale di non avere ancora steso per iscritto, com'era stato deciso nella prima visione, il tenore delle rivelazioni avute. E Matteo si mise all'opera.

Tutto ciò, badate, viene narrato da Lionardo Dati, amico intimo del Palmieri, pressochè unico lettore coscienzioso del suo poema e chiosatore togato del medesimo. Nell'opera stessa non vi sono che due oscurissimi accenni al Rucellai ed alla sua apparizione. Ciò dimostra che non si tratta già di un « vezzo » letterario, ma di una visione od allucinazione vera, quantunque rivestita dalle spoglie del *Somnium Scipionis*. Qualora Matteo non l'avesse avuta, egli difficilmente avrebbe insistito con tanto calore e tanta persuasione sulla sua teoria psicogenetica e sulla perfetta concordanza di questa con il dogma cristiano.

Oltre codesta base « visionaria », il poema ha una larga e salda « premeditazione » umanistica. I tre modelli di Matteo sono Vergilio, corredato da tutte le chiose allegoriche correnti, Dante, il Frezzi. Al Minciade, fiancheggiato da Servio e Macrobio, egli toglie la discesa delle anime, destinate ad incarnarsi, in questa misera terra, attraverso le sfere celesti, ov'esse ricevono le stimmate dell'imperfezione e che si trasformano perciò in altret-

tanti « circoli infernali »; alla corrente chiosa scolastica vergiliana egli attinge il concetto della vita terrena immaginata sotto le spoglie della « samia figura », della lettera Y, che mostra graficamente, come la libera volontà umana possa scegliere tanto la strada della salute, quanto quella della dannazione. A Vergilio ancora risale l'astenersi del poeta da un viaggio attraverso l'Inferno vero e proprio, al quale egli, come Enea, si accosta appena, e l'ameno paesaggio dei Campi Elisi, che ogni tanto si riaffaccia all'immaginazione di Matteo, persino in quella che dovrebbe essere luminosa ed informe distesa dei cieli planetari.

Dante regala a codesto suo concittadino e collega nell'arte della poesia non solo, ma peranco degli speziali, la sagoma architettonica del suo cosmo. L'anima scende « per granchio », ossia dall'emisfero nord, cala al « mondan centro », risale per « capricorno », ossia dal lato degli antipodi. Nel risalire, deve arrampicarsi per via « sassosa, sdrucciolente et unta », spinosa ed aspra, su per un monte fatto a ripiani, con mura e porte. Codesto « monte », giova avvertire subito, non è precisamente il Purgatorio dantesco; per i suoi vari scaglioni è disseminato anche un Limbo dei pagani che, giunti ad una certa altezza, non possono salire di più, sprovvisti dell'ausilio della Fede. A differenza del sacro monte di Dante, quello di Matteo è piuttosto una serie di altipiani scaglionati; erte salite e grandi pianure (contaminazione di motivi danteschi ed « irlandesi »). Il poeta insiste però ad attribuirgli una forma a « pina » o piramide. Manco a dirlo, gli scaglioni sono intitolati non già ai sette peccati, ma alle virtù civili, purgative e « vere » o cristiane - una triplice riapparizione delle quattro virtù cardinali di Cicerone.

Al Frezzi è dovuto il metodo della salita di virtù in virtù, la presentazione, alla scolastica, prima delle suddivisioni di ognuna, poi dei suoi seguaci più tipici, sopratutto il toglierè alla Prudenza il tradizionale vanto di essere reina e moderatrice delle virtù sorelle ed il concederlo a Giustizia. Anche l'« Inferno dei vivi » del Palmieri è figlio legittimo di quello del Frezzi, per quanto non somigli precisamente al modello e sia assai più complicato.

La *Città di Vita*, l'*universus mundus* del Palmieri, è pensato in modo interamente medievale, come ente armonico in cui trova un posto « condecente » tutto il bene ed il male del creato, la città dei cinque regni, « edificio di grande altura » che poggia su colonne incoronate d'argento luminoso, il cui basamento son « pianure, selve et monti », le vive acque e lor padre Oceano. Sopra le argentee vette delle colonne lampeggia un fuoco lucente; più su ancora il grande Architetto volle creare « sette archi

in volta ... con vario ioco »; più su « cristallo pien di gielo »; in ultimo « la coperta magior di queste secte Fra dua gran fiamme posta fu per velo Di stelle d'oro ben brunite et necte »; sopra di essa la « maggior tribuna », di fuoco, cristallo ed oro ...

Al pari degli orrori del Tartaro, le luci troppo intense delle regioni vicine al sommo scanno di Cristo sono inaccessibili ad occhio umano; Matteo è insieme più timoroso e più modesto di Dante. È anche più umanista, si capisce. Al pari di Enea egli ricorre a Sibilla per farsi rispondere al tormentoso quesito, donde viene l'uomo, dove sta, mentre vive, ove s'incammina, dopo morto; ma a differenza di Enea e di Dante non abbandona più codesta sua guida, che rimane sua unica « duchessa » e « maestra », giacchè non possiamo tenere conto di Calogenio e Cacogenio, le due scialbe personificazioni del Bene e del Male, che il poeta intravvede sull'inizio del suo viaggio tra virtù e vizi e che dimentica in seguito. È, come vediamo, un passo innanzi rispetto al Frezzi. A differenza della Minerva di costui ed a somiglianza della Donna Gentile di dantesca memoria, la Sibilla del Palmieri racchiude tutta la somma del sapere pagano e cristiano e si atteggia a dottoressa di teologia spesso petulante e verbosa.

Il viaggio attraverso l'immensa e variopinta Città di Vita comincia dalla « prima soglia » ove l'anima destinata ad incarnarsi prende « della selva el primo poco ». Ed ecco il « mito », rivelato in sogno a Matteo. Narra S. Giovanni Evangelista nell'*Apocalissi*, che il Drago fece ruinare con la coda la terza parte delle stelle; evidente allusione alla caduta di Lucifero e dei suoi seguaci. Dice la Scrittura, che il numero dei santi in Paradiso sarà uguale a quello degli Angeli rimasti fedeli (*Luc.* 20, 36); ed ancora dice S. Agostino che il numero dei beati sarà uguale a quello dei malnati (cfr. *Enchir.* 29). Or dunque, ragiona Matteo, un terzo degli Angeli cadde con Lucifero; un terzo rimase in cielo con Michele; un ultimo terzo « non si mostror necti, ne bructi fur ». Dove sono andati a cacciarsi costoro? Dante, lo sappiamo, dice recisamente, che, espulsi dal cielo, essi non furono ricevuti dal profondo Inferno, « chè alcuna gloria i rei avrebber d'elli », e li condanna alla « cieca vita » dell'Antinferno. Matteo vuole invece che essi non scompaiano per sempre dal « tribunal della giustizia eterna », che possano « ritentare la prova », esercitare a pieno il libero arbitrio ad essi infuso. Se ciò non fosse, essi sarebbero senz'altro beati, non avendo alterato la propria natura angelica. Essi Angeli sono quindi fatti « infernare » in terra, assumono corpo, e son chiamati ad eleggere definitivamente la via del bene o quella del male, tra insidie degli astri maligni, malvagità

degli elementi, tentazioni della carne cieca: tutti ostacoli che servono a rendere più meritorio il libero uso dell'umana volontà.

I puntelli teologici, coi quali Matteo cerca di corroborare il suo « mito », mostrano che si tratta, se mai, di un Origene di seconda e di un Platone di terza mano. Di origeniano non vi è che la confusione tra anima umana e natura angelica; di platonico - che qualche particolare puramente accessorio della calata di esse anime in terra, previo abbeverarsi nelle onde del Lete. Fonte prima del « mito » dev'essere qualche commento mistico dell'Apocalissi ed un ricordo di seconda mano, malamente travestito, dell'*Enchir.* agostiniano. Il Palmieri lo accetta, giova dirlo, ad onta della sua origine « estatica », con forti restrizioni; afferma solennemente la risurrezione e la vita eterna della carne, di quella stessa carne che pur considera platonicamente quale peso od impaccio dell'anima; afferma che nessun merito personale degli spiriti incarnati può salvarli senza la fede nella Croce di Cristo; in certi punti del suo poema assurge ad un tono appassionato di « savonaroliano in anticipo ». Eppure i teologi fiorentini, incaricati di esaminare il bel codice, ora laurenziano, della *Città di Vita* dopo la morte del poeta, trovarono la magna fatica dello speziale del Canto alle Rondini intaccata di eresia origeniana - essi avevano famigliare la celebre lettera di S. Girolamo ad Avito contro il *Peri archon* di Origene, che Matteo candidamente ignorava - ed il poema fu condannato. Nell'*Anima Peregrina* del Sardi la *Musarum palma* apparisce con corona disseccata, simbolo degli errori dottrinali di cui si macchiò la sua poesia; sino al tempo del Bandini il ms. principe del poema stava segregato dagli altri, quasi dimenticato, corroso dall'umidità.

Dalla prima soglia, sita nei pressi della Via Lattea, alla sede definitiva dei giusti redenti, l'anima passa quaranta *mansiones* simboliche. Dovrebbero essere veramente quarantadue, secondo il testo biblico e la chiosa simbolica che S. Girolamo ne fa nella sua *ep.* 127, giacchè a lui risale la paternità dell'interpretazione « spirituale » del viaggio degli ebrei attraverso il deserto sinaitico, dalle plaghe d'Egitto all'opulenza di Palestina. Se il poeta riduce a quaranta codeste mansioni « per le quali - così S. Girolamo - trascorre il vero ebreo che si affretta dalla terra verso il cielo », non ubbidisce ad un capriccio personale. Quaranta è il numero dei giorni in cui, secondo la credenza comunemente diffusa in Oriente, l'anima trapassata compie le « prove aeree »; il cui numero si aggira pure attorno alla stessa cifra; quaranta era il numero dei giorni del digiuno di Cristo nel deserto. Comunque, Matteo anche qui mostra di ignorare l'epistolario gerolamino.

Esse mansioni sono divise in tre reparti principali: dieci prima dell'incarnazione, diciotto lunghesso il regno dei Vizi, dodici su per il monte delle Virtù: il distacco da Dante non poteva essere più reciso. Nel primo libro, descrivendo le mansioni celesti, che le anime attraversano in linea retta, calando a piombo, ma che il poeta percorre a lunghi giri semicircolari, onde avere contezza di ciò che vi accade, egli segue un trattato astrologico del tipo di *De Nativitatibus* di Abraam giudeo. Lo sfondo è ora « neutro », ora con scenari inattesi; pianure e monti nella sfera di Saturno, bosco ombroso con fiumicello, verde prato, ponte a larghe arcate, mura con tabelle esplicative nella sfera di Mercurio. Le anime dei nascituri sono, beninteso, tutte rigorosamente anonime; ma nel cielo della Luna il poeta incontra Endimione, il quale, secondo la chiosa volgata di Vergilio, era « un filosofo » che spese la vita a studiare i moti lunari; codesto improvviso incontro è un oscuro accenno alla rivelazione del Rucellai, giacchè costui scoprì all'amico di essere ospite dello spazio interplanetare tra Luna e Mercurio e di non bramare altra sede.

Entrando nel regno degli elementi siamo omai giunti in un Inferno tra irlandese e dantesco. Scendendo di fuoco in aria il poeta scorge sotto i piedi un gran bollore, sente il mugghiare della tempesta; le anime patiscono costaggiù caldo e gelo, e sono peranco tormentate da veri diavoli, che si trovano, ormai lo sappiamo, perfettamente a loro agio nel mondo sublunare. I tapini scesi dal cielo sono rannicchiati in terra, occhi bassi, labbra strette, in preda ad un « macone » alato capitano di venti demoni, che soffiano, stridono, percuotono, sotto una grandine che batte come quando i chicchi gelati cadono sulle onde del mare. E non siamo ancora nel regno del Male!

Il secondo libro del poema è senza dubbio il più interessante. Il povero Matteo, che doveva sinora brancolare nell'ignoto, ritrova delle ottime guide; si aggrappa disperatamente ai panni di Vergilio e del Frezzi, dando di tanto in tanto qualche occhiatina all'Alighieri.

È notte fonda; il poeta e la sua duchessa si ritrovano, per amor di Vergilio, in una « spilonca sassosa cinta di boschi et nero lago et mura ». In lontananza ululati peggiori di quelli del vento « che lo mar fracassa ». Sibilla consiglia al novello Enea di impugnare la spada e di lasciar urlare « chè poco l'urlar monta ». È Megera che stride, mossa dalle Furie. Siccome il viaggio del Palmieri nel regno buio dev'essere più turistico che penitenziale, costui, appena scorte esse Furie, si cura bene di notare che non è un vil peccatore qualunque. Gran brigata di gente che entra, sospinta dalla nera ed immortale Morte, verso la capace porta infernale. Si arriva

alla biforcazione delle « due vie », allo scostarsi dei due rami della lettera Y. Sibilla fascia il capo proprio e quello del poeta di nere bende, e giù a sinistra nella valle dolorosa. In una « caverna scura » scorgono personificazioni e mostri di vergiliana memoria. Indi Sibilla svolge la teoria origeniana dei due spiriti che accompagnano ovunque l'uomo dalla nascita alla morte; l'Angelo buono custode, quello cattivo tentatore. Qui i due viandanti dovrebbero, secondo la dicitura dell'intesto di cap. II, 3, accogliere i servigi di una guida infernale, Cacogenio; ma nella foga del comporre il poeta si scorda di presentarci codesto personaggio di cui si rammenterà solo per dire che è scomparso all'uscita del regno dolente. Siamo alla palude di Caronte, che frezzianamente « rode e consuma l'uom comunque naque ». È brutto, contrafatto, demonizzato, se possibile, più di quello di Federigo, naviga a remi ed a vela. Compiuto il traghetto, senza proteste da parte del mostro, eccoci in un gran paese tra gente premuta di « lordo loto » e piena di « muschio »: quivi infierisce Cerbero, steso nella sua caverna, puzzolento, che « fischia per la coda ». Sibilla gli getta sul muso l'erculea pelle di leone. Si va innanzi, per lo stretto argine che richiude l'onde. Scorgono come uno sciame di api strette in globo. Il poeta cerca di riconoscere qualcuno nell'aria più che persa; non vi riesce. Trova però che il paesaggio non è tetro: verdi cespugli di mortelle, con gruppetti di anime nel folto della verzura; proprio come nella miniatura estense di *Inf.* XI. Sibilla avverte che sono tra « sensuali » e promette di svelare per alcuni, « natione et nome ».

Or qui ci aspetta una sorpresa. Dato lo schema filosofico di Matteo, ad un primo regno di nascituri dovrebbe corrispondere un secondo di vivi. Ci troviamo invece di fronte ad una sfilata di personaggi in maggioranza classici, in minoranza biblici, tra cui nessun moderno da poco defunto, nessunissimo vivo. Tra costoro il repubblicano, per quanto mediceo, Palmieri addita al pubblico obbrobrio, con cotale ostentazione, parecchi imperatori romani, servendosi all'uopo largamente di Svetonio.

Inoltre, riscontriamo un duplice genere di confusionismo. L'idea madre del poeta lo porta ad immaginare le pene del proprio Inferno quali alternate e mobili; ma egli non sa disfarsi neanche del concetto vergiliano e dantesco di « pena fissa ». Onde vi sono nelle sue « mansioni » delle anime che passano, altre che restano; vi sono persino di quelle che appariscono in due mansioni contemporaneamente secondo i vari « accidenti » del proprio mal fare. Tutto ciò non è da addebitarsi a lui personalmente; un che di simile va riscontrato in molte visioni medievali. Sola, S. Francesca Romana saprà risolvere adeguatamente la spinosa questione con fine e scaltro intuito femminile.

Assai più grave è la confusione tra regno di vivi e quello dei morti. Il Frezzi inaugurò il vezzo di raffigurare dei morti « tipici » nel regno terreno di Satana e dei Vizi; ma il poeta-teologo umbro mitigava tale suo procedere col dare la preferenza ai morti di recente; il Palmieri lo segue, ma con mentalità rigidamente umanistica.

Assai istruttivo il paesaggio infernale del fiorentino. Siamo ormai lontani le mille miglia dalla massiccia architettura dantesca. Anche negli scenari prevale il simbolo, il « geroglifico », del resto trasparente, un istintivo desiderio di ingentilire anche i quadri di più cupo orrore. Ecco la « mansio » dei « passionati del senso dello udire, odorare e vedere ». Un « pergolecto in foglie », come ne vediamo talvolta sui quadri quattrocenteschi; alla sua ombra si stendono tre « chiuse » « sol di verdi mai »; la prima di « fronze », la seconda di bacche che paiono orecchie, la terza di aiuole fiorite. Una barriera di tronchi secchi ed insidiosi attraversa i tre steccati. Entro gli ameni ostelli delle anime sensuali prati, alberi, una fontana d'acqua viva ove sono tormentate le Danaidi. Anime dolenti girano il prato, cercando odori soavi e fiori: sono i « passionati » dell'olfatto e stanno dietro la siepe fiorita; quelli dell'udito dietro quella tutt'orecchie, tra gran dovizia di lingue e bocche aperte; quelli del vedere sono sollazzati dalla vista della reggia di Sardanapalo, ove trovano albergo anche Epicuro e Zenone. Come vediamo, è l'esibizione dei vizi, non la loro pena; i « passionati » dell'ultima specie hanno per castigo solamente la gelosia, l'invidia, l'irrequietezza dell'animo, non già un « contrapasso » diabolico. O che non vi siano diavoli in questo Inferno allegorico? Eccone subito a fianco della « mansio » dei « sensuali », in quella degli « infuriati per lascivo amore ». Valle del « rapido e bravo » Flegetonte; torre ferrata cinta di vampa, Tesifone, gonfia di veleno e di stizza. Batte la coda, castiga orrendamente le anime prave, giudicate da Radamanto e tormentate dalle Furie... Ed appresso alle Furie vengono i diavoli, e che diavoli! Non più quelli dai nomi popolareschi e dal musetto quasi elegante dell'Alighieri, ma i diavoli della corrente demonologia, chiamati all'esotica e presentati in tutto l'orrore di quei malefici, di cui ragionano i trattatisti meglio informati in fatto di incubazioni e di suffumigi. Il Palmieri sente vibrare in sè entrambe le « anime » del Rinascimento, quella rigidamente classica e quella sguaiatamente romantica.

Non andremo a curiosare in tutte le diciotto mansioni, ove Matteo esibisce i centocinque *status passionis* della misera umanità. Basti dire che sfrondando energicamente il suo diluito e contorto ragionare, giungiamo ad uno schema di « topografia morale » tartarea assai bizzarro. Esso si riduce a quanto segue: gola, lussuria, avarizia, cupidigia di onori e di

potere, vanagloria, ira, invidia, accidia, ipocrisia, cinque specie di *infidelitas*, ossia magia, eresia, commercio coi diavoli, incantesimi ed arti proibite, idolatria. Nell'insieme è una specie di sistema prudenziano dei peccati, in cui merita speciale rilievo la solennità onde Matteo colloca più presso al « vero » Inferno e punisce con maggior rigore l'idolatria nelle sue varie sottospecie: per l'età della « risurrezione degli dèi » non c'è male, nevvero?

Vale la pena di gettare uno sguardo sull'ultima « mansio » del mondo reo del Palmieri. Essa comprende le cinque « passioni » testè enumerate. Il paesaggio vi è consono alla gravità del reato: tra « irlandese » e dantesco. Siamo nel ventre della terra; dall'alto piovono fiamme, che si spengono nell'avvicinare i miseri flagellati, condannati al buio eterno. La « mansio » è distinta in cinque « tane », cinte da argini e fossati, quali castelli. Le « tane » stesse sono raffigurate, in barba a Dante, come « caverne » praticate in un « monticello », evidente reminiscenza iconografica di sapore romantico-bizantino. La prima caverna si « rapiccha » al monte « in forma d'occhio »; la seconda è una « doppia valletta », divisa in mezzo da una collina; la « terza buca », ove i malnati « tra demon fanno più malingni giochi » è una spelonca tenebrosa, ove i diavoli si addensano, come vespe e mosconi, che di primavera si accaniscono contro un ammalato incapace di difendersi; nella quarta tana, non descritta, rinveniamo gli indovini di Dante, che hanno il viso « dove el didrieto l'altra gente aveva »; finalmente, giunto alla quinta lacca, Matteo si infervora cotanto per lo sfoggio che fa di erudizione mitologica, che si scorda del tutto di ragionare del sito e della qualità delle anime ivi rinchiuse.

Il terzo libro del poema è sovranamente tedioso, anche per chi ha pratica del simbolismo medievale ed umanistico. Cominciamo ad avere in odio la chilometricamente loquace Sibilla, che non lascia dire una parola al povero Calogenio, il quale pur apparisce regolarmente e si affatica a rimorchiare il poeta in su, assieme all'infaticabile « duchessa », dopo averlo bendato con bianche bende, mondato con « sfumato incenso » e dato l'ordine di non guardare mai in terra (ad onta della « strada sdrucciolente ») ma al sole. Salito in cima al conico monte delle Virtù civili e purgatorie, il poeta ritorna al Lete, che le anime redente attraversano, passando un « ponte a mezzo arco », senza più tuffarvisi, e si ritrova alla porta del cielo. La varca; scorge un lucentissimo piano, diviso in quattro « cerchietti » colorati in zaffiro, oro, fuoco e neve, con « sedie sancte », regno delle quattro « vere » Virtù, variamente illuminate « d'un fuoco sol che le sfavilla ». Tra le varie « mansioni » virtuose spigoliamo qualche pezzo di

bravura descrittiva, che vale un tesoro, come a mo' d'esempio lo scenario alquanto barocco della *mansio fortitudinis civilis* o l'apparizione del trono di madonna Giustizia civile. Ecco il primo « pezzo ». Campo dall'aria rilucente e bianca. Nel mezzo una stretta via fiancheggiata da scudi, ordinati a filo, con mani che brandiscono spade, e con « brevi » spiegativi, che il poeta s'incarica di tradurre in toscano e che suonano « non far ingiuria, combatti per giustizia » ecc.; dall'altra banda una non meno rettilinea fila di colonne di porfido - quell'unica del Frezzi ha prolificato spaventosamente - che sostengono imperterrite « archi ritorti, sconci pesi et massi », con « spine cresciute tra diversi sassi ». Ogni colonna reca, scritto in lettere d'oro e sempre ripetuto, un unico verso - « anima » di codesta « impresa » inculcata sino al delirio - « con virtù vinci el mal che t'inimica ».

E con codesta « trovata » possiamo chiudere la nostra rassegna. Il povero Matteo fu infelice teologo ed infelicissimo poeta; ma la sua maggior fatica merita uno studio attento e rispettoso, perchè svela quanta materia « escatologica » si annidava pacatamente nel capace cervello di un dotto speziale fiorentino del Quattrocento, quanto era disparata e contraddittoria e quanta parte di tradizione medievale serbava nelle proprie recondite « tane ».

*
* *

Da Firenze passiamo nel Veneto. Ci aspetta il *Sogno di Polifilo* di fra Francesco Colonna dei Predicatori.

La *Città di Vita* fu ultimata nel 1464, il *Sogno di Polifilo* quattro anni più tardi. La prima, dopo la clamorosa condanna, rimase inedita; il secondo vide la luce nel 1499, a cura di Aldo il Vecchio, con maravigliose incisioni che non esito ad attribuire, almeno quale concetto informatore, al Colonna medesimo, fu ristampato nel Cinquecento in Italia, tradotto in lingua francese, con incisioni « rimodernate »; fu ritradotto ai dì nostri, sempre in Francia, ristampato ancora, in facsimile, in Inghilterra. Si dice generalmente che esso sia il « più bel libro del Rinascimento ». È anche il meno letto.

Non è un libro di amena lettura, almeno per noi moderni; non lo era nemmeno per B. Castiglione, che ne canzona il linguaggio, contorto all'apuleiana, un volgare semi-maccheronico, straricco, gonfio, reboante, una prosa boccaccevole che, resa turgida dal lievito di una classicità sfrenata, giunge ad una delirante elefantiasi dell'espressione e ad una penosa minuzia nella ricerca del minimo particolare. Metodo del telescopio usato assieme a quello del microscopio.

Si abbia però la pazienza di superare le insidie della scorza e si badi al midollo. Il *Sogno di Polifilo* scopre l'animo dell'umanista claustrale che lo scrisse meglio di quanto la *Città di Vita* faccia per il Palmieri. Non è un viaggio di oltretomba. Il romanziere, al pari del Petrarca ne' *Trionfi* e del Boccaccio nell'*Amorosa Visione*, trasporta un amore terreno in un al di là puramente simbolico e fantastico, in un mondo di sogno. Polifilo è un giovane « carnale », appassionato. Ama la nipote di un vescovo di Treviso; è contrastato; la rapisce, pare, da un convento. Deve dichiararsi vinto di fronte all'inflessibile malvagità del mondo; finisce anche lui tra Predicatori. Al pari di Dante, india e sublima un amore infinitamente meno spirituale di quello dantesco; ma a differenza del cantor di Beatrice fa assurgere la sua Polia non più a simbolo di Teologia, sì a quello di Bellezza classica ed antiquaria. Egli mette quindi largamente in opera dei motivi, cari alle visioni oltreterrene, ma li « laicizza » violentemente. Gli balenano nell'immaginazione ricordi della leggenda patriziana; ma invece di entrare nella nera grotta del Purgatorio, tra paurosa « oscuritade » e di pervenire per una « fossa » ad un « bello campo », ove, nella fioca luce di un crepuscolo incerto, si scorge una specie di chiostro, entro il quale seggono dei religiosi biancovestiti e « rasi di nuovo », Polifilo giunge ai piedi dell'immane piramide di Venere, ammira le opere d'arte che ne adornano l'ingresso, è distolto da cotale spettacolo dall'apparire di un terrificante drago, fugge nelle tenebrose viscere del monumento quale « frugilega formica », vi trova un santuario con misteriosi sepolcri, vede apparire uno spiraglio di luce, infine esce all'aperto, in una « dolce patria », mirabilmente descritta; vi trova le cinque ancelle della reina Eleuterilide, simboli dei sensi, subisce un'abluzione tra mistica e boccaccesca, entra nel palagio della sovrana, tutto gemme e splendori. Matteo Palmieri intendeva ancora le proprie « virtù purgative » come una solenne mortificazione della carne e poneva in cima della « pina » a cui assomiglia il suo sacro monte il ricongiungersi estatico coll'incorporeo Sommo Bene. Il Colonna decanta la liberazione della carne da ogni freno ascetico, il puro godimento dei sensi, nobilitato dalla sola remora dell'arte.

Escatologico d'intonazione e di origine frezziana è l'episodio della navigazione entro il labirinto acquatico del fiume della Vita. Polifilo non vi prende parte attiva: non fa che mirare esso fiume, la barchetta che lo percorre e le sette torri che stanno a sua guardia, dall'alto di una « specola » - ben noto ed antichissimo motivo apocalittico, che ravvisiamo anche nella Rivelazione di S. Giovanni. Dinanzi all'amoroso giovane, nonchè al paziente lettore sfilano trasparenti allegorie delle sette età dell'uomo; in

fondo occhieggia minacciosa una medievalissima Bocca d'Inferno. È forse l'unica battuta « penitenziale », almeno nell'intenzione, che si lasci scovare in tutto il romanzo. Ancora: ci siamo già imbattuti, presso il Frezzi, in un « Paradiso in forma di chiesa ». Il Colonna accoglie cotal motivo nella forma di « tempio di Venere », « laicizzazione » ardita, per quanto già famigliare ai romanzieri bizantini dell'età dei Comneni. Codesto tempio possiede una porta mirabile, che si apre per arcana virtù di una calamita. È erede di quella, fulgida di gemme e metalli preziosi, che si schiude miracolosamente dinanzi al « cavaliere Oveni » della leggenda patriziana, onde farlo penetrare nel Paradiso deliziano.

Ma il vero Paradiso Terrestre del Colonna è l'isola di Venere, ultima reincarnazione diretta delle varie isole paradisiache del ciclo brandaniano. Vi si giunge dopo una dolcissima e placida traversata, ove Cupido fa da Angelo nocchiero. È perfettamente tonda, a ripiani, ricca di ogni raffinatezza dell'arte quattrocentesca del giardinaggio. Come tutti i Paradisi Terrestri, possiede una fontana monumentale, dalla quale però non nascono più i quattro fiumi simbolici, ma sorge in tutta la sfarzosa bellezza dell'immaginazione botticelliana l'ignuda dea Venere, che suggella il complicato rito delle mistiche nozze di Polifilo e Polia.

Per giungere a cotanta gioia il pellegrino d'amore dovè sostare, anch'egli, in varie *mansiones*. Una di queste è il *Poliandrio*, tempio diruto e cimitero di amore. Il motivo è, se non erro, di origine franco-provenzale; lo troviamo però anche nella Bisanzio dei Comneni, nella splendida veste che gli offre il romanzo di Belthandros e Chrysantza. Il Colonna lo ammanta di una cotale ingenua pedanteria, mentre si sbizzarrisce ad esprimere i più romantici pianti d'amore nella più schietta forma delle iscrizioni funebri romane. Il punto importante per noi sta nell'« Inferno d'Amore », che Polifilo scorge effigiato in musaico nell'abside del *Poliandrio*. È un Inferno dalle classiche pene del « caldo » e del « gelo ». A differenza di ciò che accade presso gli irlandesi ed a somiglianza con Dante, i dannati si muovono ognuno entro il proprio reparto, rasentando quello della pena opposta, senza mai penetrarvi; il che, beninteso, acuisce il tormento. Non riesco però a ravvisare in codesto Inferno dipinto e simbolico delle traccie di vera dimestichezza con Dante; non ve ne sono neppur nell'episodio del « cacciatore selvaggio », nella cui veste Cupido apparisce in sogno a Polia; qui il Colonna cita francamente la novella di messer Nastagio.

Nella *Città di Vita* i pagani salgono fin sulla cima della beata « pina » e quasi si sporgono a curiosare entro il Paradiso; su nel regno delle Virtù

purgatorie troneggia Ercole trionfante e Cimone d'Atene trova un posto accanto a Paolino da Nola. Ma oltre la porta celeste, nel regno della vera ed integra beatitudine, il passo agli eroi del mondo umanistico è negato. Non così per il Colonna. Il suo Paradiso gentilesco è ripieno di dèi e di ninfe; sembra un carro carnascialesco di soggetto mitologico. E codesto velame nasconde un ideale di beatitudine puramente terrena, tra intellettuale, estetico e sensuale. Gli eroi del *Sogno di Polifilo* non hanno quei pudici ritegni e quei rimorsi di coscienza cristiana, che assalgono di frequente, pur in mezzo alle azioni più riprovevoli, i loro colleghi bizantini: eppure, nell'apparato liturgico immaginato dal romanziere v'è un insistente e caratteristico ricordo del cerimoniale cristiano. Sono quasi le mistiche funzioni, che dalla *Vis. Baronti* in poi costituivano la tenue ed evanescente liturgia dei poemi d'oltretomba ...

***

Dal Veneto spicchiamo il volo verso il reame di Napoli, e dal regno della più fastosa erudizione classica, dallo « stile straricco », che rammenta davvicino la maniera del Mantegna, torniamo ad un'opera di schietta fattura pre-umanistica.

Il *Giardeno* del molisano Marino Yonata d'Agnone, nato ai primi del secolo xv, morto tra il 1465 ed il 1490, è più affine spiritualmente al poema di Bonvesin da Riva, che non alle opere da noi testè studiate. Il figlio del poeta ebbe cotanta pietà per l'opera paterna, da lui giudicata degna di lode « non solo cesarea, ma pontificia », che la pubblicò per le stampe a Napoli nel 1490, con grande cura, amore e nitidezza. Anche codesto *Pomarium* simbolico, il cui titolo proviene certamente da quello del *Prato spirituale*, è in tre cantiche o « parti », divise non più in « capitoli », come presso il Palmieri, ma in « canti ». Fu ultimato nel novembre 1465.

Il poema dello Yonata insegna cosa sarebbe diventata la *Commedia* se Dante avesse, come pretendono taluni, seguito quasi esclusivamente fonti « teologiche ». Sotto un tenuissimo « velame » di visione si nasconde un duro midollo, offerto in forma di dialogo istruttivo.

« Al stremo del passar dun monte », ossia sul tramontare dell'età giovanile, il poeta, al pari di Immanuel Romano, si sente immerso nella notte del peccato. « Como quilluy che da tavani e morso, da vespe, da mosconi et serpentelli, tal stimulato sostineva 'l mio dorso; non altrimenti se torcon li zitelli, mirando lo magistro lor saguacta, con gran timore vando davanto elli ». Al cospetto dei raggi di Diana l'animo suo si solleva; poi egli trova

un sentiero e passo passo giunge in un gran piano giocondo, tra mille odoriferi arboscelli, ostello di felice gente con belli adornamenti. È una specie di Limbo di uomini « mondani ». Sotto un albero Marino scorge un amico carissimo: Niccolò Gizzi, notaio di Macchia. Abbandoniamo, grazie a Dio, il rigore erudito del Palmieri, e ritroviamo un oltretomba « alla mano », famigliare, pieno di contatti con la vita vissuta. Si mirano a vicenda *sicut infantem cernit eius mater;* si parlano in latino. Si baciano e si stringono la mano senza niun ostacolo, giacchè a differenza di Anchise e di Casella, l'ombra di Niccolò è evidentemente in possesso di cotale corporeità. Ecco poi una scenetta mirabilmente ingenua. Marino si maraviglia come mai Niccolò, già fieramente combattuto dalla fortuna, si trovi così comodamente adagiato in sì dolce albergo. Ed il notaio, che crede morto l'amico sopravvenuto, si maraviglia anch'egli come mai costui sia capitato tra la perduta gente mondana. Chiariti gli equivoci, Niccolò impone all'amico di togliersi dall'ameno prato e di seguirlo. Costui ubbidisce senza troppo entusiasmo. Vanno per sentiero « silvagno », senza « signo di stelle ». Marino si stanca presto, chiede mercè, in prosa ed in versi, giacchè, avverte premurosamente il poeta, anche in vita i due amici non erano alieni dallo scambiare idee in rima. Il notaio spiega, camminando per l'aspra via, che non è più tra vivi, che fu assassinato da certi nemici. Marino, punto eroico, ne prende una paura tale che « da longe el denti bacter se udiva », ed inveisce contro l'oscura Morte. Cola ribatte che madonna Morte è invece « felice e beata et gloriosa », ma sopratutto giusta; promette di mostrarla all'amico. Difatti, il morto benedice tre fiate il vivo, lo mena attraverso un bosco e lo porta su un'alta riva, illuminata dal sole. Quivi dimorano cantando i morti beati, tra cui S. Giovanni (Evangelista?), S. Martino, S. Bonifazio, che « la chiesa ebero da sera in matino », indi una gran baronia mista a villani e « beffoni ». Ecco Morte stessa, assai diversa da quella del « trionfo » omonimo del Petrarca. È « multo vivace », da lungi apparisce « disformata », davvicino il poeta riconosce la ragione di tale sembiante contraffatto; « in so corpo duy vulti se videva; lun era lucente che ragi solea dare, laltro era scuro con ochy de focho ... a la nera bocha vidi aver locho uno acuto cortello per lanciare ad torre li sensi, non micha per ioco. A la felice vista vidi portare una giorlanda de olenti rose et ala nera di serpe amare. Un ala lucente di penne pretiose et una nera in color di carbone ... ». Ha il tradizionale falcione in mano; il colore dell'« altro fusto » varia secondo il variare di quello delle due faccie.

Cotale immagine deriva chiaramente da quella della bifronte Prudenza, a sua volta scaturita lunghesso il Medio Evo dalla classica raffigurazione di

Giano. Il Colonna offre lo spettacolo alquanto grottesco di una carola simbolica di cotali esseri portentosi.

Mirato che ebbe il bifronte mostro, Marino si sente « carchato di dol sensa martiri », fa il segno della croce e piange. La Morte rompe per prima il silenzio, ed incomincia un dialogo che non ha termine se non con la fine del poema. In lingua povera, dopo un preambolo in forma di visione, Marino ammannisce ai lettori un *tractatus de arte bene moriendi* in terza rima, che farebbe gola al buon frate Ebrardo Madack da Norimberga, autore del *Cordiale Novissimorum.* Lo storico della coltura e della letteratura umanistica farebbe però assai male, chiudendo, dopo tale constatazione, con stizza il vecchio *Pomarium* dello Yonata. È un documento di prim'ordine in merito allo stato delle coscienze nel ceto medio del Reame sotto il dominio aragonese. Il dialogo è pacato, sensato, moderatamente erudito, onestamente scolastico. Se fra Salimbene prediligeva le suddivisioni duodenarie e Dante si sentiva attratto verso il mistico nove, Marino ha un debole spiccato per il non meno mistico quattro, divisore sovrano di tutte le sue più importanti disquisizioni teologiche. Però, nello descrivere le pene infernali, egli abbandona tale simbolo numerico e si attiene al 18 del Palmieri. Il suo Inferno annovera, difatti, 18 pene « estrinseche » e altrettante « intrinseche »; è il « raddoppio » del nove di Innocenzo III e di Sicardo.

Il poeta cita con coscienza le proprie fonti, e tali citazioni valgono oro. Sin dall'inizio del proprio ragionare in merito alle pene infernali egli mostra di seguire la chiusa dello *Spec. Histor.* di Vincenzo Bellovacense ed il IV dei *Dialoghi* di S. Gregorio; tiene d'occhio S. Agostino e, beninteso, S. Tommaso. Dopo aver detto che l'Inferno è in mezzo alla terra « como chel core e in mezo dil animale », egli si accinge a descriverne la « largheza » citando francamente S. Bonaventura (in IV Sent.), Riccardo da S. Vittore, la *visio trium puerorum in Ierusalem.* Inoltrandoci di più nell'oltretomba di Marino, rinveniamo la *Leg. Aurea* e la leggenda di Sigieri (il « parisin maestro ») evidentemente citata attraverso Benvenuto da Imola. Un'altra narrazione consimile, in merito a Nerone morto visto « nel inferno bagnarse » è evidentemente deformazione del racconto gregoriano relativo a Pascasio diacono, ma non saprei peranco pescarne la provenienza precisa. Marino dice di averla attinta a fonte pagana.

È chiaro, che cotale erudizione, pur non eccessivamente peregrina, non era tutta farina del sacco di Marino. Difatti, giunto al canto quarto della parte II, egli confessa con la sua consueta franchezza di essersi completamente arenato con la propria piccioletta barca e di avere ripreso il suo dire dietro istigazione del *magistro Petropaulo aquilano in theologia doctore,*

che « seguir dobesse infiamo mio core ». Con l'aiuto di costui egli riesce a trovare donde « pagar il naulo » e « seguitando » vede la donna indemoniata della *Vita di S. Maccario Romano,* « portata dal spirito malegno, circundata di vermi dentro et di fore, ligata et ferma al infochato legno », in atto di vomitare fiamme per la bocca e per le mani. È un'adultera, già adorna di oro, d'argento, di sete variopinte, ora portata là ove « non si dansa sambuche sonando ». È uno dei pochi passi in cui il dialogo didattico di Marino assume, al pari dei *dicta simplicis viri,* citati dal Bellovacense, un andamento di visione.

Nei suoi lunghi conversari con la bifronte « duchessa » Marino conserva il suo tono famigliare di « buon figliuolo » che gli raddolcisce le prime paurose esperienze dell'al di là. Ragiona ogni tanto di sè, degli amici, della patria. Si nomina una volta sola nel poema, a mezzo di esso, come Dante. Rammenta, nel testo ed in una lunga nota marginale, com'egli assistè all'ingresso trionfale di Alfonso d'Aragona in Napoli. Si permette delle divagazioni politiche sommesse e benpensanti. È « aragonese » sfegatato. Però sente bisogno di far presente a Re Ferrante, che Dio lo ricolmò di fortuna « per provarti chome a luy sirai bon servitore ». « El papa sochurso t'a voluto dare et tu bon filiolo de la chiesa siray ». E vuol bene a Francesco Sforza, « che Milano rege in amore et virtute » ed a « sua donna Biancha », a Pio II, a tutti, meno gli angioini, che perseguita con sdegno implacabile ed ai ribelli baroni napoletani. Ora, in mezzo a cotali lembi di vita politica del giorno, osservata da un placido buco provinciale, ecco la leggenda di S. Martino, che « provar el volse nel focho materiale ch'a la meretrice fe el pensate note, el deta si bruso per provar el male che nel inferno sostiner bisognava ». Ecco il « cavaliere », ossia Oveni, della legg. patriziana, ecco la *Visio Guntelini, novicii Cisterciensis.* E c'è ancora chi dice, che le tradizioni escatologiche medievali erano poco diffuse in Italia!

Alla « terribilità » dantesca succede il buon senso borghese. Però in codesta atmosfera tiepida e calma, ove par che gli stessi orrori dell'Inferno perdano i contorni troppo aspri e troppo precisi, rombano i primi tuoni della Riforma cattolica. Il mite Marino è implacabile coi cattivi sacerdoti. « Sono assai quel anime tapine che col confessore vanno ala gran foce como cechi giu mergenti nel latrine. Se a te, o prete, le gran pene choce, tuo sia 'l danno perche tu volisti usar quello che ora piu ti noce... fa che sempre possi alleluya cantare, recto dimora como bon candilero »...

La coltura letteraria e storica di Marino è di uno stampo poco diverso da quello della sua erudizione teologica e filosofica. Siamo in pieno Medio Evo. Quando Morte, per inculcare al tapin mortale la contrizione, il dovere

levar l'anima dalla « dimonil cathena » onde mandarla libera « ala luce serena », gli ricorda che son pur morti tutti i grandi del mondo (e ne ha per circa quattro canti). Sfilano in processione gli « spiriti magni » biblici, classici, medievali, moderni. Nella schiera dei « filosofi » rinveniamo Socrate, Omero, Sallustio, Vergilio, Menandro, Valerio Massimo, Lattanzio, Plinio, Stazio... e par che basti. No, che non basta: c'è ancora « Titulivio, Bartholo, Baldo col dicitor Dino et micha pretermitti Anassagora, el Speculatore et Azo e'l bon Cino, Terentio, Luchano co' Beliagora... ».

Dato cotanto « medievalismo » non ci maraviglieremo, se Inferno e Paradiso sono legati, presso Marino, dal Ponte dell'Amaritudine...

* * *

Alziamo le vele al vento e salpiamo alla volta di Genova. Quivi ci aspetta, alfine, un Poeta. Vero, gentile, imaginifico poeta: Bartolomeo Gentile Falamonica.

È un'ombra avvolta nel mistero. Sappiamo di lui solamente, che fu « ligurio », genovese. Nel poema S. Niccolò da Tolentino e S. Bernardino da Siena appariscono già canonizzati; il secondo è detto esplicitamente il « più moderno Santo del Paradiso » (1446, 1450). Vi sono poi ivi degli accenni ad un imminente pericolo di invasione turca in Italia, che si dovrebbero riferire all'incirca al decennio 1470-80. Stiamo dunque nel Quattrocento inoltrato. Anzi, scorrendo per la prima volta codesto leggiadro e terso poema vien fatto esclamare: ma è per davvero un quattrocentista? L'aria che vi spira è difatti quella del secolo del Tasso.

Il poeta anticipa, in più cose, il grande sorrentino. Ha piena coscienza del fatto, che il gusto « moderno » richiede concisione. Il suo dire è quindi breve, incisivo, nervoso. È dato bando alle placide ed interminabili disquisizioni de' suoi predecessori: all'analisi pacata subentra la sintesi.

Non solo; di cinquecentesco il Falamonica ha la tendenza irresistibile verso la filosofia della natura, un cotale dispregio delle « invenzioni » poetiche. Egli vuole che la leggiadria non sia ottenuta a scapito della verità.

Il poema, anepigrafo, è racchiuso nel numero mistico di quarantadue canti. Nel primo l'autore si lascia sfuggire qualche preziosa confidenza. Al pari di Immanuel Romano egli ha varcata la sessantina; il mondo con le sue pompe non lo accontenta più. Da giovane, studiò rispettosamente i poeti gentili; si sforzò di imitarli; ed ora li trova caliginosi e vani. Si rivolse alla filosofia, nel cui arringo attribuisce incondizionatamente la « palma » ad Aristotele; e non trovò requie neppur in quella. Gli apparve

alfine, Maestro, Duca e consolatore, il grande mistico Raimondo Lullo, la Beatrice maschio del poema. Costui assume, si direbbe oggi, la direzione spirituale di Bartolomeo. Lo affida dapprima al Sole, ancora provvisto di carro e di cavalli, ma spoglio di tutti gli altri attributi di gentilesca divinità. Sul carro di codesto Elios il poeta spazia ne' cieli e mira i segreti della natura; poi riapparisce il novello Serafino, l'abate Raimondo ed insegna i misteri della Divinità e della vita umana, chiudendo il mistico viaggio con una rapida corsa attraverso i Novissimi...

Ma, dirà il lettore inorridito, è del Vincenzo Bellovacense in rima! Precisamente. La grandezza di Bartolomeo sta nell'avere sprigionato dal suo tema cosmologico tutta la ricca vena di poesia che esso racchiudeva, nel rivivere da vero artista il pensiero religioso, nel mostrare al mondo scettico e pigro, che la somma verità non si lascia disgiungere dalla somma bellezza.

Egli va fermo e convinto per la sua strada. Giunto a cospetto dell'Inferno, egli si permette di polemizzare con Vergilio e Dante:

Cerbero lascio, Minos e Plutone,
Flegias, Cocito e Furie d'Acheronte,
Aletto con Megera e Tesifone;
Lascio lo Stige e Lete e Flegetonte
Ed ogni simulacro di poeti
Seguendo solo l'ortodossa fonte
Delli Dottori santi e di Profeti
A quai fu dato il ver narrar per l'orbe
Di quei divini altissimi secreti...

Nè basta; egli rinunzia all'« ardimento » di cotanti suoi predecessori, compreso Dante. Non si sente l'animo di « ricercar qual fosse quello e questo » nella folla dei malnati:

... cercar il nome lor mi fu molesto.
Nè stanzie o male bolgie, ch'io non v'entro
Chè furon cose a me troppo confuse
Per tenebre sì spesse fuora e dentro.

Beninteso, da codesto Inferno vengono banditi tutti i particolari, di cui ragionano i visionari pre-danteschi e Dante; è accolta una sola leggenda medievale, quella di Traiano liberato per intercessione di S. Gregorio Magno. Nel rimanente, il poeta si limita ad una sintesi possente, colorita, densa, di ciò che potè trovare presso il Bellovacense, S. Bonaventura e S. Tommaso. Chè, giova osservare, il nostro genovese pone, nella sfilata dei Santi in Paradiso, S. Bonaventura ostentatamente prima di S. Tommaso e S. Fran-

cesco prima di S. Domenico; era assai probabilmente legato all'Ordine Francescano da vincoli di affetto particolare, se non di formale professione religiosa.

In codesto Inferno dalle poche pene tradizionali spiccano per crudeltà di martirî i soli eretici, con a capo « Ario, Mahoma e Zoroastro »; in ciò il Falamonica è fratello spirituale del Palmieri e precursore della Riforma cattolica.

Un canto solo è dedicato all'Inferno; uno parimenti al Purgatorio. Or qui lasciamo la parola al poeta.

... Sentia del foco ancor quel proprio ardore
Le tenebre più rare e con più lume,
Ch'eran di dentro solo e non di fuore.
Le fiamme eran più chiare e manco fume
Che 'l foco si mostrava allor distinto
Dal grado inferior fino al cacume.
Ed io che alquanto già m'era sospinto
Mi volsi risguardando tutto intorno
E dentro un coliseo mi vidi cinto
Nell'ora che comincia a farsi giorno...
Molti scaloni a tondo e varie grotte
Tutte già piene d'ombre triste e smorte
Con voci lacrimabili interrotte...
Le grotte in ogni scala eran formate
Secondo differenza di peccati...
Parevan bugni d'ape fabbricati
Sotto il governo d'Angeli lucenti...
Ed eran pieni in quelli aspri tormenti
Di fieri spirti tutti quei scaloni
In forma d'animali condecenti...

Torniamo quindi al simbolismo dell'*Ecl.* X del Boccaccio e pregustiamo quello della cupola di S. Maria del Fiore. Presso Bartolomeo il leone sta per superbia, il « can leproso » per invidia, il lupo per ira, l'onagro per accidia, il « riccio idropico » per avarizia, l'orso per gola, il porco per lussuria.

Codesta raffigurazione del Purgatorio è nuova, ardita, eppur tutta intessuta di elementi tradizionali. Le « grotte » sono quelle bolgie infuocate, che raffigurano esso Purgatorio presso la maggior parte dei pittori del Rinascimento, persino presso certi alluminatori di Dante. Il « coliseo » venne in mente al poeta per un'associazione psicologica, la cui prima spinta è data da S. Tommaso, che paragona le anime purganti ai martiri cristiani, desiderosi di martirio.

Dopo cotale Purgatorio, giungiamo al cospetto dell'Estremo Giudizio, la cui mirabile descrizione è preceduta da una breve storia della venuta dell'Antecristo. Poi scorgiamo il Paradiso. Ad esso Bartolomeo dedica ben sei canti, con voluto distacco da tutta la tradizione precedente. È, come possiam immaginare, un po' il Paradiso delle fiammelle carolanti, un po' quello dei beati scanni; ma stavolta la vista sintetica dell'insieme è sostituita da una lunga processione di Santi, ove l'estatica visione cede il posto ad una specie di recitazione prolungata della *Leggenda Aurea.*

Si badi però, che, per ironia della sorte, cotale « sfilata d'eroi », onde viene diluita ed indebolita la chiusa del poema, è dovuta non già all'« ortodossa fonte » di Bartolomeo, ma al sesto dell'*Eneide.*

L'*universus mundus* del Falamonica è tuttora, ne' tratti essenziali, quello di Dante. Costui petrarcheggia a distesa; ad onta di pudici ritegni, dimostra un'ottima padronanza del latino e della mitologia classica; introduce a spizzico, nell'elenco dei Padri occidentali del suo Paradiso, S. Giovanni Crisostomo, S. Basilio, S. Giovanni Damasceno e... S. Marone (evidentemente, aveva delle amicizie tra il clero maronita). Ma a prescindere da tutto codesto, egli è singolarmente, tenacemente affascinato da una forma mentale ormai tramontata. Tra grandi Dottori, oltre S. Bonaventura e S. Tommaso, risplendono, nell'Empireo da lui descritto, il « Dottor sottile », Duns Scoto, il « buon » Pietro Lombardo « sì risoluto e sì gentile », Ugo e Riccardo da S. Vittore, Gregorio da Rimini, l'agostiniano *doctor authenticus,* Alberto Magno, il domenicano Pietro da Tarantasia, poi Innocenzo V, il « gran stagno » Egidio da Colonna, Alessandro d'Hales, Gerson. Non è un'infilzata di nomi accozzati alla brava; sono autori che il poeta sa distinguere l'uno dall'altro, che ama, che ammira. Quali reconditi recessi intellettuali svela talvolta il Rinascimento!

Codesto poliedrico figlio di un secolo di transizione e di assestamento mentale faciliterà il nostro passaggio dal mondo delle « visioni » di stampo pre-dantesco a quello dell'oltretomba umanistico vero e proprio. Colà ci aspettano degli episodi oltreterreni, incastrati in poemi epici profani e sacri, auspici Vergilio, Stazio, Claudiano. Ci aspetta ancora una sottospecie ben distinta; la breve, interessantissima serie delle rielaborazioni della *Vis. Karini et Leucii.*

*
* *

Per aprire il mio ragionamento, che sarà brevissimo, nominerò solamente una Visione poetica latina, scritta, ne' suoi anni giovanili, dal maggior umanista istriano, Raffaele Zovenzoni. Il poeta, pare, vi si lascia guidare

da S. Stefano per l'Inferno ed il Purgatorio; ma, non disponendo che delle vaghe indicazioni di Baccio Ziliotto, non posso giudicare se si tratta di oltretomba « penitenziale » del tipo irlandese o dantesco, ovvero di oltretomba « archeologico » di stampo vergiliano.

A tale secondo genere appartengono invece l'Antinferno, l'Elisio ed il Tartaro, visitati in compagnia di Psicheia-Isotta, e, in sostanza, in viaggio di nozze, da Sigismondo Malatesta. Non è il caso di ripetere qui il minuto esame che ne feci nel I volume del *Vergilio nel Rinascimento;* basti accennare ora, che il grande poema epico *Hesperis* di B. Basini, che racchiude l'episodio prelodato, è uno dei rappresentanti della corrente più rigidamente « antiquaria » della poesia umanistica. Ciò non impedisce però a Basinio di confessare francamente l'essersi ispirato al fatto storico del viaggio di Malatesta Ungaro al pozzo di S. Patrizio e di palesare cotale dimestichezza, sia pure non molto intima, col poema dantesco, che egli certamente leggeva nel codice malatestiano, ora ospite della Nazionale di Parigi. Il suo Antinferno è composto di tre colline, la cui configurazione rammenta alquanto il monte Titano, e di una « valle » dei guerrieri. Il tutto ideato a cielo scoperto, in perfetta antitesi con Dante. L'Elisio è tra vergiliano e medievale: le « turrite città », che il poeta vi scorge, fanno pensare ed al « paradiso in forma di attendamento », ed alle « istorie » dipinte delle quattro grandi monarchie, come le immagina, tra altri, il Filarete nel suo romanzo architettonico.

Il Tartaro è pieno, come presso il Palmieri, di dannati classici, ma le pene vi sono ad un dipresso tra « irlandesi » e dantesche. Come nella *Leggenda patriziana,* la permanenza in tale oltretomba dura ventiquattro ore; ne conviene uscire prima della mezzanotte, giacchè in quest'ora fatale le *portae inferi* si chiudono e l'incauto pellegrino vi può fare la fine dell'*infelix Theseus.* Tutto sommato, anche cotale classicissimo oltretomba, da cui esula, beninteso, tutto l'« inameno », ed anche le pene dei dannati vengono stilizzate in modo da anticipare l'impressione che lascia in noi l'Inferno vergiliano dipinto da Niccolò dell'Abate, è costruito in buona parte con pietrame « medievale ».

Vergiliano ed in parte dantesco dev'essere pure l'oltretomba incastrato da Antonio Cornazano nella *Sforzeide,* poema volgare in onore di Francesco Sforza, di cui, purtroppo, non potei avere veruna contezza, tranne i pochi e scialbi accenni del vecchio Poggiali. Sarebbe assai interessante indagare se i due viaggi principeschi d'oltretomba, quello del Malatesta e quello dello Sforza, hanno tra di loro un legame più intimo di quello che viene dato dalla comunanza delle fonti. Ma di questo ragioneremo quando sarò

entrato in possesso di quella parziale riproduzione fotografica del codice parigino del Cornazano, che sinora ho chiesto invano agli amici di Francia.

Tanto il signore di Milano quanto quello di Rimini calano nell'Inferno « virtuosamente », come Enea. V'è però nel Quattrocento un esempio caratteristico di calata « viziosa », ispirata a quella di Amfiarao nella « Tebaide ». È quella di Stefano Porcari, come la descrive nella *Porcaria* Orazio Romano. Ragionai pur di costui nel mio *Vergilio;* basti ora un fugace accenno alla foggia francamente « stereometrica » di codesto Inferno, materiato di elementi in prevalenza classici. Ecco difatti il genero di Stefano, raffigurato in atto di aggrapparsi disperatamente alla poppa della stracarica barca di Caronte. Novello Filippo Argenti, egli, dopo un'improba lotta, finisce con l'essere inghiottito dallo Stige. L'impetuoso torrente lo trascina giù nel Tartaro, tra « scogli ed onde ». Cotale raffigurazione dei fiumi infernali, quali torrenti montani, impetuosamente gorgheggianti giù verso il « centro », non è vergiliana: è dantesca. Ma in fondo al Tartaro il malcapitato trova non già il Cocito ghiacciato, sì le pene « tradizionali » del fuoco, dello zolfo e del verme.

L'Inferno di Orazio possiede, beninteso, un Cerbero, « divoratore di carne umana », come lo amavano immaginare nel tardo Medio Evo. Possiede l'« urna del giudice infernale », circondata da scialbe personificazioni, più sbiadite ancora di quelle del buon Matteo. Minosse fa da giudice; ma al suo fianco sta Catone, col petto « ancor insanguinato »: conseguenza assai logica della « leggenda » dantesca in merito a Catone giudice e portinaio dell'Antipurgatorio, che tanto dispiacque al pio e collerico Menghino de Mezzano, chiosatore ravennate della *Commedia.*

* * *

Eccoci agli esempi di oltretomba « claudianeo ». Sono episodi di « concili infernali », radunati a suon di tromba per cospirare a danno dell'Uomo-Dio, se si tratta di un poema evangelico, o del reame di Napoli, o magari di fra Girolamo Savonarola. In tali casi, la descrizione dell'Inferno viene per lo più ridotta ai minimi termini.

Fra Paracleto de' Malvezzi, detto il Fosco, offre due tipi di codesto « concilio ». L'uno « sacro », l'altro « profano ». Costui è un curiosissimo tipo di umanista « claustrale ». Era agostiniano, professore di teologia in Bologna, poi per ben cinque lustri Vescovo di Acerno (1460-87). Appartenne alla schiera dei poeti aulici di Pio II. È difatti dedicato al dotto Pontefice senese il *Divinum carmen*, modestissimo precursore della *Cristiade* del Vida, tuttora inedito e, secondo una burbera postilla di Alessandro VII

sulla guardia del codice (Chig. I. VI. 231), punto degno di essere reso pubblico. Ora, in cotale *carmen* incontriamo un capitoletto: *Christi apud inferos spirituale certamen cum victoria et triumpho.* Stiamo, adunque, dinanzi ad una « variazione » umanistica sul tema della *Vis. Karini et Leucii.* Codesta « variazione » non ha ancora raggiunto l'estensione e l'importanza che assumerà ne' poemi di Macario Muzio e di Giacomo Bona, ma s'è già avviata sul fiorito sentiero della stilizzazione classica. Essa comincia, su sfondo perfettamente neutro, con un concilio infernale: Satana e la diavolaglia minore si assidono sugli infuocati seggi. Il principe delle tenebre preannunzia la calata del Redentore, spiega quanta vergogna sarebbe per gli inferi, se in tanti si lasciassero vincere da uno solo, chiama a difesa i fiumi infernali, il terribile Caronte, la Morte, armata di aspre e velenose saette, Cerbero dagli occhi infuocati. Ordina di ben serrare le porte di bronzo. La diavolaglia minore risponde con « terrificante tumulto »; si dichiara, amante com'è delle guerre, pronta ad accettare la sfida. Si spiegano gli stendardi; squillano le trombe. Appariscono le Furie; si serrano le porte. Cristo intanto scende dinanzi alla soglia del Tartaro. Dopo un breve alterco coi diavoli - scena che arieggia davvicino le Sacre Rappresentazioni - il Signore abbatte le porte di Dite con la Sua voce tonante, entra nell'Inferno con la Croce in mano, come in tutti i quadri dell'Anastasi, riempie la cava spelonca di inattesa luce, mette in precipitosa fuga gli spiriti maligni, e dopo un condecente saluto dei « beandi » della « valle oscura », sale in trionfo, circondato da uno stuolo di Angeli, seguito da una schiera di Patriarchi, avvolti nella più perfetta anonimia, a differenza di ciò che vediamo nella « variazione » dantesca sul medesimo tema.

Alessandro VII forse non aveva tutti i torti: è ben povera cosa; ma è un episodio che avrà fortuna. Il motivo del « concilio infernale » applicato alla storia evangelica non era del tutto nuovo; lo aveva messo in voga, verso la fine della prima metà del secolo, il padovano Girolamo delle Valli, nella sua *Gesueide*, recentemente riesumata dal Cessi. Ma colà esso concilio è collegato non già con la discesa di Cristo al Limbo, sì con le premesse iniziali della Passione.

Or ecco l'episodio « laicizzato ». Nella *Tarentina* del medesimo Malvezzi si complotta non più contro l'Uomo-Dio, ma contro la sicurezza del regno di Napoli; con tutto ciò le cose procedono in modo poco diverso. Satana incarica Aletto di chiamare a ricolta le tartaree schiere; accorrono il Livore, il Timore, la Discordia, la Fame e simili; poi la Superbia con lo stuolo dei Vizi. Tutti costoro, beninteso, *adeunt* e *ignea sedilia complent,* facendo tremare tutta la cavità infernale. Aletto è descritta in modo terrificante, demo-

nizzata, poco dissimile da quella Furia in cui c'imbatteremo nel *Vangelo di Barnaba.* I serpenti che costituiscono il suo crine lottano tra di loro, le battono la testa, intronano le orecchie col loro sibilare, mordono con le lingue trisulche. La Furia vomita fiamme dagli occhi, come folgore in aria nembosa, soffia dal capace naso un tetro vapore infiammato - così di notte si sprigionano le faville dal cratere dell'Etna - ha rigido il dorso, triplice la dentiera insanguinata, il ventre pieno di serpenti, come la diavolaglia irlandese. Or tutto codesto terribile apparato demonologico non serve che ad introdurre il lettore in un'azione storica, tipo cronaca rimata, ed a mettere in più vivida luce la cattiveria di Alfonso, duca di Calabria...

E facciamo punto. Ragioneremo in un'altra occasione dell'oltretomba nelle Sacre Rappresentazioni e nelle Laudi. Il Falamonica c'insegna argutamente che non conviene far dei capitoli troppo lunghi.

VIII.

L'oltretomba "estatico" e "teologico" nel Quattrocento.

Il Quattrocento è assai ricco di ragionamenti « teologici » in merito ai Novissimi; ricchissimo in fatto di visioni estatiche dell'al di là. I teologi, anzi, s'impensierivano talvolta di cotanta ricchezza. Il b. Bernardino da Feltre, giunto a Firenze, rimase alquanto maravigliato di una cotale epidemia di furori mistici, che imperversava nella buona borghesia, punto arginata, anzi inasprita, da certi predicatori locali. Egli scelse per ciò, quale argomento di una delle sue prediche, il testo di S. Giovanni, *Etenim manus Domini erat cum illo.* Vi spiegava quante fatiche e quante prove occorsero all'Evangelista prediletto dal Signore per rendersi degno della Rivelazione; insegnava il modo di sceverare le visioni ispirate da Dio da quelle false, allo stesso modo come pochi decenni prima Giov. Gerson aveva dottamente disputato in occasione de' dubbi teologici sorti per le *Visioni di S. Brigida.* Nè il b. Bernardino era solo a frenare eccessivi ardori. Tra i consigli rivolti dal b. Giovanni Dominici alla sua pia figlia spirituale, nella *Regola del governo di cura famigliare*, troviamo quello di tenere le orecchie monde da discorsi di eretici, spiritati o indemoniati, o predicatori vanagloriosi. Gregorio Correr, l'umanista convertito ad una rigida osservanza ascetica, vieta con ugual rigore ad un'« ancella del Signore » letture dei poeti pagani e quelle di un certo *Specchio delle anime semplici*, uno dei tanti trattatelli mistici ad uso di « idioti », che giravano per l'Italia e quasi immancabilmente contenevano ragionamenti

sui Novissimi o visioni d'oltretomba. Se pensiamo che, secondo le regole fissate da S. Antonino da Firenze per il metodo di buona vita ascetica di una donna del laicato, la recitazione quotidiana di preci liturgiche doveva venire alternata con almeno due lezioni devote al giorno, possiamo immaginare quanta mole di leggende e di visioni si accumulasse nell'anima di una « pinzochera » o di un laico strettamente osservante, e come fosse facile passare insensibilmente dalla meditazione su esse visioni a delle vere estasi.

Qualche volta l'oltretomba si affaccia al visionario in forma oltremodo schematica. La b. Paola fiorentina, camaldolese, coetanea del Petrarca, venne richiesta un brutto giorno da certa donna di casa Bardi onde intercedere per l'anima di un suo congiunto. Tenta di strappare questa allo spirito maligno; costui però reagisce subito e con forza. La beata vede un grosso cassone sollevarsi e fare la trottola, poi è picchiata da mani invisibili. Dopo cotale esperienza la buona Paola, « piccola e grassetta », calma e contemplativa, decide di non impicciarsi più di defunti, « ma di rimettersi alla volontà di Dio ». Paola scorge qualche lembo di Paradiso ed assiste in ispirito a qualche « transito » di stile nettamente « gregoriano ». Ma codeste visioni rapide e sporadiche sono assai meno particolareggiate di quelle, quasi coeve, di S. Caterina da Siena.

La dolce Santa domenicana merita un posto d'onore tanto tra i « teologi », quanto tra i « visionari » d'oltretomba. Ciò che essa narra dell'al di là nel *Dialogo della divina Provvidenza* è, difatti, trattato teologico, meditazione pia e visione estatica, concatenati e compenetrati in modo inscindibile. L'idea madre che informa codesto oltretomba è, possiamo immaginarlo, desunta dai *Dialoghi* di S. Gregorio. Si riaffacciano dinanzi a noi il Fiume ed il Ponte della tradizione. L'anima che corre nel mondo per il fiume delle delizie con la vela del proprio volere disordinato, imbocca, dopo la morte, la « via di sotto », quella del precipitoso torrente tartareo. Entra nell'Inferno per il portone della Bugia. Il giusto che segue la via di sopra varca il Ponte degli eletti, che conduce alla porta della Verità. Giova notare che in uno de' tramortimenti della Santa, registrati dalla *Leggenda* di lei, essa vede Paradiso, Purgatorio ed Inferno (nell'ordine della *Vis. Pauli*); nel regno dolente scorge sopratutto le pene dei lussuriosi. Però, nel *Dialogo*, essa lussuria non detiene il primo posto tra i vizi fondamentali. Caterina afferma invece che le « radici del peccato » siano « l'amore proprio di sè », la « propria reputatione » e la superbia: padre il primo, figli i due ultimi. Sotto l'influsso di Vincenzo Bellovacense la Santa, pur attenendosi alla divisione ternaria nella « topografia morale »

de' peccati, segue una quadripartizione delle pene: privazione della vista di Dio, verme della coscienza, visione de' demoni, fuoco inconsumabile. Caterina crede, con fine garbo psicologico, che i diavoli debbano apparire ai malnati tanto più orribili, quanto più grave è la colpa da essi scontata. Però, al numero quaternario fondamentale si sovrappone un altro, ternario e derivato: dalle pene predette procedono il caldo, il freddo, lo stridore de' denti. Anche l'Inferno di Caterina viene ad essere, quindi, « settemplice ».

La Santa aggiunge ad una dottrina essenzialmente tomistica in merito ai Novissimi qualche osservazione degna di rilievo. Il giorno del Giudizio la stessa Maestà divina apparirà ai peccatori « terribile et obscura », giacchè essi la scorgeranno con i loro occhi ottenebrati; i giusti la mireranno invece in luce benigna.

Caterina espone tutta una teoria rilevantissima in merito all'utilità delle tentazioni diaboliche per chi vuole acquistare vera fortezza e fermezza; al pari del b. Bernardino insegna il modo di sceverare le vere visioni dalle false; in ultimo osserva che in punto di morte, prima di dipartire dalla spoglia mortale, l'uomo vede in ispirito la *mansio* eterna alla quale è destinato.

Varchiamo la soglia del Quattrocento e presentiamo ai limpidi lettori qualche visione d'oltretomba ingiustamente dimenticata. Ecco la « copia duna lectera la quale scrive don simone monaco di sancto piero di perugia a monaci della badia di firençe », il 23 gennaio 1468 (Riccard. 1305, 41r-46r). Il caso di cui ragiona codesta lettera è estremamente istruttivo: si tratta del tramortimento e della conseguente peregrinazione oltreterrena di una bimba di nove anni. Nel novembre 1467 essa fanciulla, figlia di un cittadino di Perugia, di cui il monaco non rammenta peraltro il casato, sì il solo nome di battesimo, perviene « allo extremo ». Ha « gli ochi imbambolati », perde la favella, sta senza muoversi per diciasette giorni. Visione adunque di rispettabile durata. Sta sospesa tra la vita e la morte, è nutrita a grande forza con lo « stillato » di un'ampolluzza. Poi torna in sè, e ride forte, come accadeva pure a S. Caterina dopo le estasi paradisiache. Dice che fu in Paradiso, e che vi potè vedere un suo « consobrino » morto entro l'anno. Due Angeli tolgono l'anima sua fuori del corpo. Essa comincia col vedere Giambattista, fratello sedicenne del pio « consobrino », morto e trascinato da diavoli alla Bocca d'Inferno. Presso codesta Bocca però « alquanti Angeli » contrastano il passo ai diavoli. Succede una scena nettamente ricalcata dalla *Vis. Fursei:* dopo una breve disputa gli Angeli vincono e portano l'anima del giovinetto in Purgatorio, « in grandissimi tormenti ».

La fanciulla è rapita poi in Paradiso, dinanzi alla Divina Maestà, vestita di sole. Qui la *Vis. Fursei* prosegue: Iddio ordina all'anima di tornare al corpo abbandonato in terra e di predicare a tutti la penitenza. Promette alla fanciulla la grazia di riconoscere, quando sarà tornata in vita, chi è giusto e chi è peccatore: d'or innanzi i primi le appariranno vestiti di latteo candore, i secondi in abito nero. Onde, tornata in sè, la bimba conobbe, che tutti di casa erano sulla via della perdizione « excepto la sirochia pichola », che, poveretta, era d'anni cinque, quella stessa piccina, che durante il tramortimento della sorella maggiore la vide circondata di Angeli vestiti di bianco con collari d'oro.

Il Paradiso che vede la fanciulla perugina è « iconografico » anzichenò. Ai piedi della sedia regale vi è la Madonna vestita d'oro; più sotto (notate la disposizione piramidale) il Battista, S. Francesco con la cappa d'oro e con le pianelle d'oro (pensate alle Vele di Assisi); altri Santi infiniti in atto di adorazione. Indi Angeli, ginocchioni, sempre intenti a lodare Iddio. Guida escatologica della piccola visionaria è il « consobrino » Nicola Giovanni, da poco liberato dal Purgatorio, che venne portato innanzi a lei dagli Angeli. Costui apparisce più bello e più giovane del come era in vita, vestito come S. Francesco (giacchè effettivamente egli volle morire ed essere sepolto con la tonaca francescana; così Don Simone). In Paradiso la piccina non vide nè sole nè luna, ma « una chiareça et una biancheça grandissima sença nocte ». Essa distingue nettamente tra Paradiso celeste, ove « non si mangia » e quello deliziano, ove pochi eletti « mangiano fructi perfecti », che nascono su « arbori bassi et puosi pigliare di terra li fructi; presine uno et mangiailo, era dolcissimo ». Indi costei scese in Purgatorio, ove, tra molti dolenti, scorse un certo Lancelotto perugino, morto pochi dì innanzi, il quale prega la visitatrice di avvertire la di lui donna, che « se lei non samenda della sua vita sara dapnata allo inferno » (il bello si è che Don Simone non mancò di fare l'ambasciata a nome della fanciulla, e l'interessata poi gliene « volse male »). Nel Purgatorio essa fanciulla sente gran pianti e gran lamenti; non scorge diavoli. Scende ancora al Limbo « tenebrosissimo et obscurissimo »; vi sono racchiusi molti, ma la visionaria « niuno ne pote vedere ». E quando alcuni chiesero alla pellegrina reduce dell'al di là, come fece a vedere pur qualcosa in cotante tenebre, essa rispose in modo che non sarebbe disonorevole per Dante stesso: « io lo viddi come a dio piacque io veggo che tu mi vuoi apunctare nel parlare! ».

Ed eccoci nel « profondissimo inferno », rischiarato con un poco di « fuoco di çolfo ». Ivi stanno « di re sença numero, papi choronati di cho-

rone di fuocho, Re, imperadori con le corone minori, papi con le corone maggiori ». Tra costoro la favolosa papessa Giovanna. Ivi ancora trovasi un certo conte Iacopo, che i perugini credevano vivo, messer Pandolfo de' Baglioni, un cotale Carlo, un suo zio, priore di santo Biagio « choperto con uno mantello di fuocho » ed altri « ascendenti » della fanciulla, morti da quarant'anni. Esso priore vaticina alla pellegrina, che suo padre sarà dannato « se interamente non ristituisce quello che a del beneficio di sancto Biagio ». Altre cose ancora vaticinava la fanciulla reduce dall'oltretomba, sopratutto, che « avaccio sara il fine del mondo ».

Fin qui la visione di Isabetta di Luigi perugina.

La lettera di Don Simone ha un codicillo importantissimo. Esso aggiunge, che l'anno innanzi, in un castello chiamato Cassi tramortì in modo consimile un fanciullo undicenne, ebbe una visione somigliante, vaticinò anche egli « che il fine del mondo e presso ». Non basta; tirando le somme, essa lettera dice: « o veduto prophetia di sancta brigida in piu cose accordarsi ».

Uno storico onesto non deve spicciarsi da codesto fenomeno psicologico complesso ed istruttivo con il supporre semplicemente, che la visione sia escogitata di sana pianta da Don Simone o da Fra Michele degli Osservanti, confessore di Isabetta. A che prò, avendo tante visioni antiche ed accreditate, inventarne una recentissima e di autorità forzatamente assai minore? Poi, non si trattava di un avvenimento che mise a subbuglio la buona cittadinanza perugina, che si svolse in presenza di testimoni numerosi e, come fa fede la lettera, non sempre creduli? Assai più ovvio è l'ammettere, che Don Simone narri ingenuamente il vero, che la fanciulla avesse realmente mirato una visione estatica, entro la quale ripercosse le sue precoci reminiscenze di pareti sacre istoriate e di pie letture udite da altrui bocca. Fatto saliente di codesta visione è la presenza nell'Inferno di Isabetta della « Papessa Giovanna », resa popolare nel Rinascimento per opera del Boccaccio. È un confuso ricordo, portato dalle aure fugaci nella pia casa borghese di Isabetta, e forse proveniente dalle dotte panche dello Studio perugino.

*
* *

Ed eccoci alla « visione et revelatione » di frate Elia de' Predicatori. È forse l'unica visione italiana che serbi traccie, tenui sì, ma pur percettibili, della *Commedia*. Com'è ovvio però, assai più che a Dante, essa « revelatione » si ispira alla leggenda di S. Lazzaro, diffusissima lunghesso tutto il Rinascimento. È anzi, come vedremo, una contaminazione del cap. 40 della *Vita S. Mariae Magdalenae* di Rabano Mauro con la *Vis. Carpi.*

All'età di quarantaquattro anni frate Elia, *clericus vagans,* perviene all'eremo del Monte di S. Maria Maddalena nel luogo detto Santa Balma presso Marsiglia. Sta quivi per un mese e « chome vaghabondo » si dispone a partirsene. Una notte, stando il frate « in grandissima aghonia », ode « una grande boce » alla quale il monte si squarcia in forma di croce, in modo che Elia scorge attraverso la fenditura « tutto il mondo con cio che bangna il mare ». Il frate, preso da terrore, cade tramortito e si rompe la testa; è « richolto » con parole dolci e rimesso in piedi. Sbigottito, vede il monte richiuso e cade in ginocchi. Gli apparisce S. Maria Maddalena, la « gratiosa », coperta di capelli « isplendiente »: la sua chioma riluce di « variati cholori », la faccia risplende più che il sole; i piedi sembrano adornati di fiori. Il visionario tenta di baciare « li suoi sancti piedi », ma, come già successe ad Enea ed a Dante, non trova « alchuna chosa », onde la Santa ride e ripete l'evangelico *noli me tangere.* La situazione psicologica comincia a somigliare alquanto a quella in cui si trova Dante di fronte a Beatrice beata, al suo primo apparire nel Paradiso terrestre. La Maddalena apostrofa il frate: « chosi girocholo istolto et vano, fa che ma piu ti ribelli et parta da me ». Dice dipoi, che fu essa a far aprire e rinserrare il monte, che è essa che governa l'anima sua. Esorta il « girocolo » ad elevare la mente verso la Ssma Trinità. Elia ubbidisce; gli pare di vedere in quel punto grande quantità di Santi e di Angeli, udire dolci suoni e canti. Dopo codesta visione celestiale il fraticello vagabondo ode, a proprio ammaestramento, la storia del come la Santa venne a stare in quel romito luogo ben trent'anni in penitenza. La Maddalena narra come giunse a Marsiglia, come si ritirò « in questo luogho di solitudine », come vi trovò un grosso e pauroso drago iscurissimo, descritto con la più meticolosa esattezza dalla testa alla punta delle unghie. Nè bastava: volgendo gli occhi per il romitorio, la Santa lo vide ripieno di « serpe et schorzoni et diverse generationi danimali velenosi »; erano tanti, che mille carri non li avrebbero tirati. Erano « quasi di lunghezza di una barcha », per la maggior parte sembravan ramarri. N'era ripieno tutto, sotto e sopra; pareva un « bulichame infernale » (ecco Dante). Si voltavano sottosopra, le male bestiacce, si mordevano a vicenda, vomitavano fuoco dagli occhi e dalle lingue, puzzavano sì fieramente da opprimere i sensi della Santa. Costei invoca il dolce nome di Gesù e volge gli occhi al drago, il quale zufola, urla, scrolla le ali e si avventa contro l'ancella di Dio, aprendo « quello ceffone schuro ». Pone la parte di sotto contro i piedi della romita, quella di sopra contro il viso. Con un fare simile alla bestia della *Vis. Tungdali,* esso drago inghiottisce la Santa, che, non potendo far parola, « col cuore » chiama il

dolce Gesù. « Inmediante » comparisce S. Michele Arcangelo, apre la bocca al serpente, ne trae la Maddalena ed ingiunge al rettile di dipartirsi con tutte le bestie minori, indi con la spada mette in fuga « tutto quel bestiame » ad onta del suo gran « zufolare e fischiare ».

Lasciamo da parte il rimanente del racconto della Santa, la Croce, miracolosamente eretta dall'Arcangelo, la fontana d'acqua viva, scaturita nella grotta della S. Balma; non preoccupiamoci della susseguente conversione di frate Elia, che rimane dipoi fedele al rupestre eremo per ottantasei anni e muore all'età rispettabile di centotrenta, nel 1370, dopo avere confidato il proprio segreto ad una brigata di pellegrini toscani, diretti a Santo Iacopo di Compostella, di cui la leggenda registra, contrariamente alla consueta imprecisione agiografica, anche i nomi: Iavino (Gavino) Castellano, Rinaldo Michelini, Antonio Lippi degli Venani, Giovanni Talenti. Quello che importa al nostro intento si è la fortuna insigne di codesto « intermezzo infernale » alquanto danteggiante in Toscana e nell'Alta Italia. Il cod. Riccard. 1302, ove pescai la versione volgare di essa « revelatione », è della seconda metà del Quattrocento. Nel 1510 la visione di frate Elia viene immortalata dal torchio tipografico, in veste latina e come parte del commento evangelico detto *Rosa Aurea* di fra Silvestro Mazzolini, O. P. Dovremo fare, nella parte II di codesto lavoro, ampia conoscenza di esso teologo, autore di un trattato demonologico curiosissimo, Maestro dei Sacri Palazzi Apostolici dal 1515 sino alla morte (1523) ed estensore della *Summa Silvestrina*. Per ora basti dire che questo primo, in ordine di tempo, tra i polemisti cattolici contro Lutero diede all'umile frate Elia una popolarità senza pari. La « revelatione » rientra trionfalmente in Francia dopo la sua fortunata dimora italiana; in pieno Seicento il Cortez si preoccuperà dei fasti e nefasti del drago che stava per inghiottire la Santa e sentenzierà che il bestione venne di Galatia e si rifugiò dopo lo scorno inflittogli da S. Michele sul Rodano, presso Tarascone, dove fu debellato definitivamente da S. Marta, in omaggio a Rabano Mauro. Giacchè, per chi nol sapesse, si tratta della celebre « Tarasca », la cui fama venne rinverdita ai dì nostri da Alfonso Daudet e che occupa un posticino peranco nella storia aneddotica della recentissima guerra europea.

*
* *

Accostiamoci, che è tempo, alla « regina » delle visioni estatiche d'oltretomba sbocciate nel Rinascimento, a quella di S. Francesca Romana.

Per lo studioso dell'escatologia letteraria essa rappresenta ad un dipresso ciò che per l'indagatore della fortuna de' Novissimi nelle arti figurative costi-

tuisce l'*Hortus Deliciarum* della buona badessa alsaziana Herrade da Landsperg. Non è più una visione ingenuamente « irlandese »; è un arguto tentativo di sintesi sistematica, di ordinamento teologico del materiale « visionario » preesistente. Ordinamento non certo premeditato a freddo, ma scaturito spontaneamente dall'intimo della mentalità del Quattrocento, plastica, architettonica, che concepisce secondo le leggi della prospettiva e compone in un quadro unico bene armonizzato peranco la pia meditazione e la visione estatica.

Codeste fusioni spontanee tra meditazione e visione mistica vanno riscontrate anche nel Medio Evo: S. Bernardo ne offre un esempio luminoso. L'alito de' tempi nuovi si limita a dare a codesti monumenti insigni di pietà e di poesia un'unità artistica oltrechè teologica. Quella di S. Francesca è « visione », sì, ma salda ed ubbidiente alle leggi di una ferrea logica, punto meno rigorosamente simmetrica di quella di Dante, ma intenta a persuadere oltrechè a terrificare. Noi moderni intendiamo a stento codeste cose. Non ci rendiamo conto del fatto fondamentale, che per il Medio Evo « profeta » o « veggente » vuol dire anzitutto « chiosatore delle Sacre Carte »; la mentalità scolastica, assecondata in ciò da quella artistica del Rinascimento, tende a dar corpo alle ombre evanescenti, certezza scientifica alle più ardite ascensioni umane oltre la soglia dell'umana vita.

Dante e S. Francesca sono entrambi rappresentanti della limpida mentalità italica, aliena dalla paurosa indeterminatezza « irlandese », bramosa di collocare ogni cosa al posto « condecente »; mentalità a cui si mostra ossequente S. Bonaventura, proclamando la necessità del brutto e dell'orrido nell'universo, quali ombre necessarie onde accrescere la luminosità della sinfonica bellezza del creato.

La grande visione oltreterrena, dettata dalla Santa al « prete Ianni » (Mattiotti), suo « indegno patre spirituale », è più d'un secolo posteriore alla *Commedia;* ma il mondo in cui vive Francesca è più vecchio di quello di Dante. Sarebbe vano cercare presso di lei quel mostruoso Cerbero, che fa bella mostra di sè persino nel Saltero carolingio di Utrecht e non manca nella versione pre-umanistica della *Vis. Pauli;* l'antichità classica non è già « fioca », ma « muta » per la gentildonna romana. Le reminiscenze iconografiche di costei sono « gotiche » o « bizantino-gotiche ». Chissà quanti elementi costitutivi del suo oltretomba si rintraccierebbero negli affreschi cavalliniani in S. Cecilia, se la « fuga dei tempi » fosse stata verso di essi alquanto men crudele!

La sua coltura letteraria è francamente « medievale ». Un tenuissimo spiraglio di « coltura umanistica » penetra nell'« orto rinchiuso » di Fran-

cesca, auspici le prediche romane di S. Bernardino da Siena; ma sono tutt'al più dei miseri granelli di sabbia sperduti sulla spiaggia del mare. Il cibo spirituale quotidiano della Santa è fornito dai consueti Lezionari e Leggendari. Essa non ignora i *Dialoghi* di S. Gregorio Magno; si appassiona per le Vite de' Santi Padri, tentando invano, al par di Bernardino, di porre in pratica i fulgidi esempi di vita eremitica. Conosce certamente il Commento dell'abate Gioacchino all'*Apocalissi;* non mi risulta in modo positivo che abbia letto Dante: assai probabilmente ne avrà sentito ragionare S. Bernardino. Ha, in fatto di demonologia, delle cognizioni precise, ampie e derivate certamente da uno de' tanti trattati speciali, che meritano uno studio comprensivo ed accurato, onde stabilirne la genealogia e le fonti primigenie.

Ebbe, quale collaboratore, un uomo prezioso. « Prete Ianni » è l'ideale dello stenografo. Scarsa è la sua coltura; incredibile la sua semplicità. È convinto di non aver potuto partecipare alla visione della Vergine col pargoletto Gesù, di « quasi anni doi et mieso », unicamente perchè aveva dimenticato a casa gli occhiali...

Francesca vive quasi sempre in un'atmosfera « escatologica ». Vede di continuo il proprio Angelo custode, che si vela la faccia quand'ella parla con peccatori e la percuote quando costei commette qualche fallo. È infestata continuamente da diavoli « quanno in forma diabolica terebile et orebile... quanno como serpenti et vipere, como leoni, como cani arrabiati, como porci... como pecore mansuete, como angili in apparentia et sancti, como homini et femine... ».

Su questo sfondo di continui « contrasti » tra spiriti buoni e maligni, che pare un commento perpetuo alla *Vis. Fursei,* spicca l'oltretomba di Francesca. La Santa romana vi accede in parecchie visioni distinte; una sola per l'Inferno ed il Purgatorio, diverse per il Paradiso; queste ultime anteriori in ordine di tempo.

Il Paradiso apparisce a Francesca in forma non sempre uguale. Nelle sue visioni si avvicendano tutte le foggie usate dall'iconografia e dalla leggenda. Tra esse primeggia il « Paradiso in forma di pina ». Essa « pina », quale simbolo di immortalità, si ritrova anche nell'arte pagana. Nel Rinascimento S. Francesca e Matteo Palmieri ragionano della « pina » paradisiaca con mirabile concordia, ma, assai probabilmente, senza intesa preventiva. I pittori mettono in opera la medesima « pina » senza chiedere la loro ispirazione nè alla sconosciutissima *Città di vita,* nè alle *Rivelazioni* di Francesca, riservate anch'esse alle pie letture delle Oblate di Tor de' Specchi. Il Paradiso che scorgiamo sull'Icone di S. Maria Incoronata

di A. Vivarini e Nicolò d'Alemagna (1444) in S. Pantalone, a Venezia, può servire di illustrazione grafica al ragionare della Santa romana. È una specie di « inversione » della Rosa mistica di Dante, che di concava diventa convessa; è il trono della Divinità, cui fanno da piedistallo delle file digradanti di stalli canonicali, ripieni di Angeli e di Santi con insegne e gonfaloni. Che si trattasse di una foggia non eccessivamente rara di raffigurare il Paradiso, fa fede M. G. Vida, che collocherà « a piramide » i nove cori angelici nel suo classico eppur cotanto medievale Empireo turrito e merlato.

I favi dell'immenso alveare paradisiaco sono, per Francesca, esattamente 81, nove per ognuno de' nove cori angelici, che ospitano nelle loro lucide magioni le varie gerarchie dei Santi. Nel primo coro « sopra tucti spiriti humani et angelici » sta l'Alta Regina. Più sotto, nella « secunna stantia » di esso coro, S. Pietro, S. Paolo « acceso », S. Iacopo Maggiore, e - notate bene - « lo luoco de sancto Ianni evangelista vacuo », indi altri Apostoli. La Santa, da buona gioachimita, osserva subito, che « so delli gloriosi spiriti humani che aco avuto più capacità che sancto Pietro et così aco più gloria », ma non giunge per questo all'estrema conseguenza di collocare il discepolo prediletto del Signore a fianco della Vergine. Anzi, essa rimane fedele alla tradizione iconografica romanico-bizantina e colloca nel primo degli scanni riservati ai Patriarchi e Profeti « Iohanni baptista », che « tè lo confallone della victoria ». Negli scanni più bassi i giusti son pochini, « como fussino sementati »; « e staconce li luochi aspectati de quelli che so scripti nello libro della vita », nati e nasciturі.

Un'altra foggia tradizionale, in cui il Paradiso apparisce a Francesca, è quello dell'Albero della Vita. La Santa è guidata stavolta dal profeta Eliseo, quell'istesso che compie la sua abluzione mistica, come già Matelda fece per Dante. Francesca è portata in ispirito al cospetto del Divino Trono, poi, senza perdere di vista questo, scorge una grande pianura « ove stava larboro grande della vita », che anch'esso presenta nove gradi, secondo il numero dei cori angelici. Ai piedi dell'albero sgorga una fontana. Francesca viene « purificata » e vede « nello dicto arboro... Yhesu Cristo piccolino... et li mirabili ragi li quali procedevano da esso circumdavano tucto larboro ». Lasciamo stare il complicato simbolismo teologico, in cui Francesca, auspice S. Bonaventura, avvolge i vari « rami » dell'albero paradisiaco e passiamo senz'altro al Paradiso in forma di Chiesa, ove Francesca, al pari di altre Sante del Rinascimento, ascolta la Messa angelica, come già l'empio Amfilogio della leggenda bizantina, ed alla « venerabile precissione » paradisiaca, che procede solenne dinanzi agli occhi estasiati della Santa, preceduta da visioni apocalittiche, da bandiere « tucte de una insegna, nero, bianco et

roscio ». Non si maravigli il cortese lettore, ritrovando in pieno Paradiso i colori delle tre faccie del Satana dantesco. S. Giovanni Battista spiega alla Santa, che il nero è simbolo della morte corporale, giacchè « li conveo morire se vole assagiare dello summo bene »; il bianco significa la purità della mente, « la candidezza bella »; il rosso palesa l'« accesa carità ».

Ed ora eccoci al « tractato como la beata Francesca fu menata... da l'angelo Raphaello ad vedere le pene che pateno le anime nello Inferno ».

L'Arcangelo Raffaello? Nella visione paolina, in quella di Esdra e nell'imponente tradizione iconografica derivata dall'*Apocalissi* di Paolo, l'Angelo psicopompo è S. Michele. Il Medio Evo non poteva scordarsi, però, che S. Raffaele, oltrechè taumaturgo, era stato vincitore di Asmodeo. Nel *Vangelo di Barnaba,* monumento tardissimo, falsificato nella seconda metà del Cinquecento, ma appunto per ciò vieppiù prezioso per la storia delle « sopravivenze » escatologiche medievali, è detto nettamente, che « Gabriello... annontia li sachreti di Dio, Michelle... chonbate chontra li innimici di Dio, Rafaello... riceve le anime di cholloro che moreno... ».

Francesca è ammalata. Si apparta per pregare nella devota cella « posta ne l'alto della casa del suo marito, quasi ne l'hora vespertina ». È l'ora, in cui scese all'Inferno anche Dante; l'ora solita delle « calate » de' visionari pre-danteschi. Al pari della fiorentina Paola, Francesca è spesso rapita in estasi, appena sale il « palchetto », la mistica altana appartata. Così accade anche ora. È menata « ad vedere lo Inferno »: visione rapidissima di appena poche ore, singolarmente contrastante in ciò con quella di Isabetta la perugina. L'Inferno, come lo vede Francesca, è un abisso grande e terribile; all'ingresso certe « lectere » ammoniscono: « questo è lo luoco dello Inferno sensa speransa et sensa intervallo, dove non è mai refrigerio ». Reminiscenza dantesca? Ricordo di ciò che fu fonte dell'istesso Dante? L'entrata al regno maledetto è immensa, scura oltre ogni immaginare. Da buona Bocca d'Inferno che si rispetti, è assai maggiore « nel meço » che non ai lati. Alla propria destra Francesca sente la presenza di un Angelo, la sua guida escatologica, però non lo può vedere.

Il regno tartareo, ove entra Francesca, è diviso e suddiviso con un ordine mirabile. È, anzitutto, rigidamente « stereometrico ». Tre « luochi »; in alto, regno di Mammona (Avarizia), nel mezzo quello di Asmodeo (Lussuria), in basso, quello di Lucifero (Superbia): tripartizione, che risale, già lo indoviniamo, alla prima epistola di S. Giovanni, chiosata da S. Agostino. Pare, che la Santa si sia ispirata alla predicazione bernardiniana, giacchè anche S. Bernardino segue codesto sistema di spartire i vizi fondamentali, che è il più antico fra tutti. Ma trattandosi di un postulato teologico comunissimo,

che penetra persino nei correnti commenti vergiliani (spiegazione simbolica del *triplex murus* del Tartaro, cui si accosta Enea), la ricerca della « vera origine » della spartizione dell'Inferno di Francesca è malagevole. Tra i tre « luochi » si estendono delle zone tenebrose « con infiniti tormenti », rette da Beelzebu. I luochi stessi si suddividono, come presso Dante, in reparti minori. Codeste *mansiones* infernali, viste da Francesca, ascendono ad un doppio numero simbolico, 18 per i vari generi di peccati; 18 per le diverse condizioni sociali. È dunque esattamente il doppio di quelle descritte da M. Palmieri. È altresì un numero uguale a quello che madonna Morte indica a Marino Yonata. Tra Francesca ed il buon Matteo corre un'interferenza misteriosa, che non saprei peranco determinare; il Yonata attinge anch'egli all'ignota fonte comune dei tre, ma soggiunge, in omaggio a Giov. Cassiano, che i « luochi » dell'Inferno sono otto, custoditi da otto capi-reparto, con più « pene » per « luoco ». Giacchè l'armamentario boiesco di Marino raggiunge le cime più inaccesse della terribilità; vi pare aleggiare lo spirito dell'implacabile procedura penale bizantina.

Ogni ipotesi in merito alla fonte comune dei tre sarebbe oggi prematura. Oltre il 36, fa capolino, tanto nell'Inferno di Francesca quanto nel suo Purgatorio, il numero 38. Anche qui le nostre cognizioni sono ancora rudimentali. È evidente, che il 30 di S. Giovanni Climaco, il 33 di Tommaso Sardi, il 38 di S. Francesca, il 40 di Matteo Palmieri, il 42 dell'epistola gerolamina, ove si chiosano moralmente le tribolazioni degli israeliti nel deserto, sono tutti numeri punto scelti a caso, collegati o con la tradizione biblica, o con il simbolismo aritmologico del Medio Evo.

Negli Inferni iconografici di stampo romanico-bizantino Satana torreggia, imponente e monumentale, seduto su di un drago, quest'ultimo per lo più a doppia testa. Francesca vede tanto Satana quanto il Drago ritti in piedi, con le teste presso alla Bocca d'Inferno ed al Limbo, con le estremità poggiate sul reo fondo della caverna tartarea. Il capo del Gran Verme viene così a collocarsi nel « luoco de sopre », il fusto in quello di mezzo, la coda in quello di sotto. Questo capo è nel mezzo dell'entrata, ma un po' più in basso del livello della Bocca. Lo dobbiamo immaginare ad un dipresso come ci raffiguriamo le pentole infernali, cacciate nelle fauci della Bocca d'Inferno in certi monumenti d'arte gotica. Codesta testa ha il ceffo spalancato « colla lengua de fore »; vomita fuoco tenebroso. Beninteso, puzza fieramente, come la Tarasca della visione d'Elia. Satana, enorme, troneggia entro l'Inferno « como fussi uno trave ». Anche il suo capo è nel « luoco de sopra » (si pensi al popolarissimo Inferno del Campo Santo di Pisa); ha distese le braccia e le gambe, non però in croce, ma un poco sopra, un

poco sotto: particolare squisitamente cristiano, scimmiottato pedestremente anche in certe leggende islamiche d'oltretomba. Ha in capo, giottescamente, delle corna di cervo con « molti cornicelli », che, manco a dirlo, vomitano fuoco e simboleggiano la progressiva diramazione del Male. Come nella tradizione irlandese, costui è assicurato al pari del Verme con delle catene al soffitto della rea spelonca.

I diavoli, sparsi per il mondo, cacciano le anime tapine nella Bocca infernale. Chi è trascinato per il capo, chi per le gambe. Son battute con « grappi acerbissimi ». Alla Bocca d'Inferno avviene la prima selezione. I peccatori men gravi cadono senz'altro nel vuoto abisso, quelli più malvagi sono divorati dal Drago, come nella *Vis. Tungdali,* calano nel ventre del mostro, ne sono rivomitati nel « luoco de sotto » e presentati dai diavoli al tribunale di Satana. Qualche anima, però, non riesce a sprigionarsi dalle viscere del Verme e rimane impigliata nella coda, destinata a bollire eternamente nell'olio rovente: sono gli scomunicati. Così Francesca interpretò l'errore materiale di certi copisti dell'*Expositio magni prophetae abatis Ioachim super Apocalypsim,* ove, tra le diciture del grande disegno, ultimo nella serie delle figure con cui si apre il codice, onde è effigiato il Verme reo, leggiamo sopra la coda del bestione *cauda eius est tortura* invece di *cauda eius est detractura stellas.*

Il giudice infernale comincia con l'appiccar fuoco all'anima che gli vien presentata, indi la giudica e la fa portare al « luoco » del castigo principale. Le « tradotte » tartaree si muovono con cotale dolorosa lentezza, accrescendo le pene dell'anima malnata; mentre i beati raggiungono ratti il « luoco » delle delizie.

Si sa, che le anime dell'Inferno dantesco sono o rigidamente immobili, conficcate nel ghiaccio del Cocito od entro tombe infuocate, o si spostano nei limiti ristretti del proprio cerchio. L'Inferno di Francesca è assai più arcaico. È un Inferno ove le anime scorazzano in lungo ed in largo. Oltre la pena principale, esse infatti debbono scontare quelle « accidentali », in « luochi » diversi: il mutar sito, volando penosamente nella foschia nera, è un aggravio di tormento. Motivo, come ognun vede, derivato dalla *Vis. Tungdali;* è una specie di « chiosa » teologica al « soffiamento » di Lucifero, onde nella visione irlandese le anime ree si sparpagliavano per l'Inferno; « soffiamento », che, rammentiamolo, vedemmo anche nell'*Ecloga X* del Boccaccio.

I peccatori dalla pena più lieve, esenti dalle fauci del Verme, cadono dritti dritti dalla Bocca d'Inferno alla soglia di Satana. Ivi sono attesi dalla diavolaglia in forma di scorpioni, di serpenti; dalla vampa implacabile.

Sono costoro giudei e cristiani, non macchiati da gravi peccati, ma negligenti nel confessarli.

Poco sotto la Bocca d'Inferno, in un sito riposto, Francesca scorge il Limbo dei pargoli e dei Santi Padri: « et sta sopre allo dragone et allo prencipe ». I pargoli vi sono rinchiusi seduti. Tengono i gomiti sui ginocchi e serrano gli occhi con le mani; voltano le spalle gli uni agli altri. Esso Limbo è tripartito, auspici la *Legenda Aurea* e la *Vis.* di S. Matilde. Sopra stanno i pargoli cristiani, più in basso i giudei, più sotto ancora ed in luogo più oscuro i « conceputi de compari et de commare et de homini et femine religiose et de sacerdoti et de monache, perchè moriero sensa lo baptismo ».

Che la classificazione dei tormenti e dei tormentati presso Francesca sia in parte « morale » ed in parte « sociale », è più che giustificato. La tradizione iconografica lo ingiungeva espressamente. Nemmeno Dante, vedemmo, rimase immune da codesta antichissima tendenza. Nell'Inferno di Francesca vengono in tal guisa riservati dei reparti per i medici, gli speziali, i macellai, i tavernieri. I primi stanno nel « luoco » di sotto, impiccati colla testa all'ingiù e scorticati. Tutto ciò per aver usato libri proibiti, ammazzato la gente, sia pure senza premeditazione, concesso l'opera propria a chi non aveva dapprima ricevuti i Sacramenti. I secondi vengono immersi in un tino pieno di immondizie, straziati da diavoli camuffati da cani. I terzi sono appesi con uncini per la gola ad una bilancia, per avere adulterato i pesi; battuti sulla faccia con budellame fetido, pieno di ogni sporcizia, per aver venduto merce avariata, tagliuzzati a mo' di salsiccia. Per gli ultimi vengono apparecchiati tre tini: uno di ghiaccio per chi annacquava il vino, uno di vino bollente, per chi adulterava i pesi, uno d'aceto per gli ingordi del troppo lucro. Naturalmente i destinati al ghiaccio alternano codesta pena con il vino ardente, l'aceto, i « carboni accesi ».

Oltre i peccati mortali e le colpe, direi, « professionali » di determinate classi della società, nell'Inferno di Francesca esistono delle *mansiones* per i rappresentanti di determinate « vanità » del secolo. Sfilano dinanzi a noi i danzatori, le maritate boriose e lussuriose, le femine vane, le vedove pazze. Anche qui, castighi implacabili, alla bizantina. I danzatori, per non dire che di questi, sono legati a pali di ferro, bersagliati da diavoli arcieri, che, non contenti di far subir loro a rovescio il supplizio di S. Sebastiano, rompono le loro misere teste, li percuotono con dei « niervi » e con grappi ferrei roventi, mentre ballano tutt'intorno una satanica ridda.

La Santa parla franco e forte; un po' meno forte di S. Caterina da Siena, ma pur con eroico e maschio sdegno. Al pari di Dante, non risparmia

il clero degenere. Nel « luoco de sotto » vede carcerati i falsi predicatori e confessori, cotanto avversati anche dal b. Giovanni Dominici. I primi stanno in una fornace tenebrosa, piena di serpenti e di lordura, « stercorati » da cani, i secondi in una fossa del pari oscura, con pietra molare sul collo, trascinati per una scala irta di ferri taglienti (« aguti agutissimi », dice la *Vis. Tungdali*). I Pontefici indegni subiscono anzitutto l'asportazione della chierica e delle dita: pelle e dita vengono riposte in luogo onorato, quale simbolo di dignità pastorale; poi i colpevoli sono gettati tra « fetente cosa », indi cacciati nel fuoco. I simoniaci sono inoltre costretti a trangugiare l'obbligatorio metallo infuocato di tutte quasi le visioni medievali, strumento di tortura prediletto sin dai tempi di Plutarco; i lussuriosi chiavellati tra tavole di ferro rovente e divorati da lupi. Fin qui la pena dei Pontefici.

Che Francesca conoscesse la *Vita di S. Maccario Romano*, risulta dalla pena da essa attribuita alle vedove pazze ed alle femine vane. Come la maggior parte delle donne, essa è senza pietà verso il proprio sesso. Essa fa sì che la prima categoria venga legata ad un albero, con la testa tirata in su ed assicurata « nansi dereto »; è costretta a rodere i frutti verminosi dell'albero patibolare; è cinta da un drago che ne morde la lingua. La seconda invece va duramente morsicata « per lo peccato delli capelli acconci »; i giustizieri sono scorpioni crudelissimi.

Non condurremo il limpido lettore per tutte le trentasei lugubri stanze dell'Inferno di Francesca. Basti soggiungere, che, come d'obbligo, le anime, meno quelle del Limbo, bestemmiano tutte aspramente; particolare « teologico », che riscontreremo anche nell'Inferno del mussulmano *Vangelo di Barnaba*. Hanno poi la colpa loro scritta sulla fronte: motivo francamente « iconografico ». Ogni anima è governata da due diavoli appositi, uno de' quali le arreca lo scempio materiale, l'altro la beffa continua, per lo più in rima; onde essa anima « senne deragiava acerbamente strillando ».

Talvolta la pena assume carattere « simbolico ». Anche Dante ragiona di « custodi » distribuiti per le varie « lacche » del suo Inferno, auspice la *Vis. Pauli* e relativa figliuolanza. Presso Francesca basti citare l'esempio della pena dei superbi, distribuiti in vari « locelli », secondo gli « accidenti » della superbia, e puniti da un terribile leone di bronzo infuocato con rasoi crudelissimi in bocca e con demoni in foggia di serpenti entro la pancia. Come presso Tungdalo, le anime sono prima tagliuzzate a mo' di poltiglia, poi « vivificate ». È interessante, che codesta reincarnazione « irlandese » e fortemente demonizzata del bue di Falaride ha nome « Maometto ». Difficilissimo sarebbe il ravvisarne l'origine psicologica. In via provvisoria la riconduco al ricordo confuso di qualche « esempio » da pre-

dicatore umanista, contaminato con la lettura assidua della prosa di « Marco », estensore dell'esperienza oltreterrena del « milite Tungdalo ».

Un respiro di sollievo. Siamo nel Purgatorio.

È tripartito come l'Inferno; ha anch'esso una porta con apposita iscrizione. Il « fuoco inferiore » di esso Purgatorio è ripieno di fiamme luminose, di color porporino. La divina grazia fa sì che le anime purganti siano rischiarate non solamente dalla vampa che le purifica, ma altresì da una luce interna, simile a quella delle fiammelle paradisiache di Dante. Codeste anime bennate sono guidate da Angeli; l'intensità della loro pena varia, pur nella medesima fiamma, a seconda della colpa. I diavoli, in stretto ossequio alla dottrina tomista, rimangono fuori della roggia stanza de' purganti; si ostinano però di rimanerle presso, all'uscio, bestemmiando contro i purganti stessi. Cotal beffa è l'unica pena che essi possano infliggere a costoro. La diavolaglia è invece essa stessa punita da Lucifero per avere mal custodito parte della frale umanità. I purganti, come presso Dante, pregano con voci umili, pie, indicibilmente dolci: hanno quindi, d'accordo con la prelodata dottrina tomista, piena contezza della precarietà delle loro pene. Anche in Purgatorio vi sono reparti di carattere, direi, sociale: una vampa più aspra cruccia i sacerdoti, mentre i tormenti dei chierici minori sono men duri, ancora più lievi quelli del laicato. Come nella tradizione irlandese e presso Dante, Francesca presenta prima la « classe », poi l'« individuo ». Ecco un sacerdote negligente nell'esercizio del proprio ministero e leggermente goloso, però di buoni costumi. Egli purga le sue mancanze col viso velato; la Santa tace il nome di lui (rammentiamoci dell'Innominato alle porte del Paradiso, presso Alberico). Dal primo « luoco » del Purgatorio, dal regno della pura fiamma, si sale al secondo, diviso in tre *mansiones:* quella del ghiaccio, quella della pece liquida e dell'olio bollente, « con certe altre cose penose », quella di liquido metallo, oro ed argento. Siamo quindi in una specie di Inferno popolaresco, quale lo descrive Plutarco nel *De sera numinis vindicta.* Le tre *mansiones* sono, manco a dirlo, luminosissime. Trentotto Angeli guidano le anime a traverso le tre « prove » successive, con graziosa accoglienza. Sono dei « psicopompi » speciali, diversi dagli Angeli custodi di ciascuna anima. Codesta « abluzione mistica » presenta dei punti di contatto con quella che Francesca vede altra volta in ispirito presso la Fontana della Vita e a cui dice soggetta tutta l'umanità sciolta dai ceppi della carne, meno la Vergine Maria. Questo « luoco de mieso », ove si compie la « purgazione » nel senso più stretto della parola, reca una scritta lucente: *Purgatorio,* altra reminiscenza iconografica. Essa Fontana riapparisce, poi, quale « luoco de sopra », « de reposo...

de refrigerio ». Tutta la visione di Francesca si compie tra vespro e compieta: è, in quanto a durata, la più breve delle rivelazioni escatologiche, tra quante stanno a mia conoscenza. È altresì, forse, la più « iconografica ». Riuscì a farsi riprodurre fedelmente da un pittore anonimo dell'estremo Quattrocento, nella cappella delle figlie spirituali della Santa a Tor de' Specchi. La salda unità architettonica e la smagliante « evidenza » pittorica avvicinano codesta insigne visione ad una consorella più modesta e anteriore di più che mezzo secolo: a quella del b. Tommasuccio da Foligno, ricca anch'essa di gonfaloni paradisiaci, di particolari desunti da « muraglie frescate » di rutilanti processioni de' beati. Francesca però ha maggiormente il senso di prospettiva: non per nulla fu contemporanea di L. B. degli Alberti.

La *Vita* e le *Rivelazioni* di Francesca dimostrano, come Angeli e diavoli, ma sopratutto diavoli, vivessero in una continua dimestichezza con la buona borghesia italiana del Quattrocento. La pia fondatrice delle Oblate, amante di precisione matematica non meno del Palmieri, comincia col dichiarare nettamente, che la terza parte del numero complessivo degli angeli stigi è serrata nell'Inferno, un altro terzo alberga nell'aria sublunare, l'ultimo terzo è sparso pur nel nostro mondo abitato. I seguaci convinti di Lucifero stanno sotto chiave; in libertà, diciamo, provvisoria, rimangono - rammentiamoci del Palmieri - i cosiddetti neutri, i quali però praticamente non sono punto men diavoli degli altri. Oltre però codesti spiriti, « spiacenti a Dio ed a' nimici suoi », su per il mondo scorazzano degli emissari speciali di Lucifero, mandati in aiuto alla diavolaglia minore, quando gli sforzi di questa si dimostrano vani. Ognun vede, che Francesca sovrappone due concetti demonologici fondamentalmente contraddittori: uno « filosofico », alquanto origeniano, sia pure non spinto alle conseguenze arrischiate che ne trarrà il Palmieri, l'altro francamente popolaresco.

Ogni anima ha poi il suo Angelo custode ed il suo demonio tentatore: così Francesca, in perfetto accordo con Origene e con lo speziale del *Canto alle Rondini*. Con una meticolosa precisione tutta femminile e con un senno tutto italiano del pittoresco la Santa ragiona del come sa riconoscere subito, a quale coro angelico aveva appartenuto nel suo passato lucente l'angelo stigio che le si presenta per la prima volta. Conviene poi sentire i suoi consigli, alquanto simili a quelli di S. Caterina da Siena, in merito al modo da seguire ne' sgradevoli, per quanto non infrequenti contatti con gli spiriti del male. Non datevi, o limpidi lettori, un'aria di compassionevole superiorità. Chè sareste scornati dopo aver udito gravissimi e togati umanisti, dello stampo di Alessandro d'Alessandro o di Ortensio Monforte, o teologi solennissimi dello stampo del Mazzolini.

***

Apriamo la gemina *Vita di S. Caterina Vigri da Bologna*, la soave Santa che riposa in una chiesa dalla facciata adorna di maravigliose e fiorite terrecotte del più puro Rinascimento. La *Vita I* di costei fu vergata nel 1511 da Fra Dionigi Paleotti de' Minori Osservanti: quindi nel pieno meriggio dell'aurea età leonina. Vi leggiamo invece cose da schietto Medio Evo. Sentite: la Santa si ammala gravemente; è ridotta quasi in fin di vita. Tramortisce; è sollevata in un rapimento estatico in un amenissimo prato, ove siede in un trono maravigliosamente bello il Signore. Sulla sommità della spalliera, ritti sui due pomi a mo' di Vittorie antiche, vi si ergono S. Lorenzo e S. Vincenzo; schiere angeliche si stendono tutt'intorno. Alla destra di esso trono è la Vergine Madre. Angeli liutisti cantano dinanzi al soglio regale il secondo versetto del Salmo 60: *et gloria eius in te videbitur*... Non vi pare un magnifico quadro del Mantegna o del Francia?

Il Signore prende per mano Caterina, le ingiunge di stare attenta al canto, le annunzia la prossima guarigione dal male che la travaglia. La Santa si ridesta, chiede un liuto e ricanta, lei ignara dell'arte de' suoni, la dolce melode angelica. Dopo la morte di costei le sue suore conservarono come reliquia cotale liuto miracoloso...

La *Vita II*, compilata dal gesuita Giacomo Grassetti nel 1656, aggiunge notizie bizzarre in merito alle tentazioni demoniache, onde Caterina fu afflitta al pari di Francesca. Il diavolo le appariva sotto il mentito aspetto di Maria Vergine, di Gesù Crocefisso, indi nuovamente di Maria SSma corrucciata, col Bambino in braccio. Di notte, il demonio visita Caterina *cum terrificis vocibus*, minacciando di portare la desolazione nel suo convento, come già nella casa di Giobbe. Durante una malattia di Caterina esso diavolo impertinente le invola, sotto forma di corvo, *decoctae carnis jusculum*, che le suore infermiere avevano preparato per ordine della Santa, riponendolo in una piccola scodella, sotto un grande e pesante mortaio di marmo. Caterina, vedendo mancare il brodo ed indovinando il tiro della mala bestia, spiega alle infermiere imbarazzate, che si tratta di mera invidia, onde l'uccellaccio intende frodare un'ancella di Dio della *congrua corporis substentatio*. Rimanda le suore in cucina, ove esse difatti trovano il bestione saltellante e svolazzante con gran rumore e lo discacciano nel nome di Dio.

***

Il duro « fren dell'arte » m'impone di non insistere sulla visione paradisiaca e sull'apparizione del nero Cherubino, che provò nella sua estrema

malattia, nel 1510, la grande ed eroica Santa, martire dell'umano dolore, Caterina Fieschi Adorni da Genova. Basti accennare, che sono superstiti certe *Rivelazioni* di essa Santa in merito al Purgatorio, rivelazioni ove recentissimamente si tentò di ravvisare traccie di « premeditazione » dantesca. Sono invece, al pari di quelle di Francesca, basate in massima parte sulla corrente dottrina tomista, ampliata da reminiscenze della celeberrima *Visio trium puerorum in Ierusalem.* Anche qui, dunque, Purgatorio « tradizionale », la pre-dantesca bolgia di fuoco...

Dovremo invece soffermarci alquanto su due insigni esempi di « oltretomba teologico »: quello offerto da S. Antonino da Firenze nella sua notissima e fortunatissima *Summa;* quello presentato nel *Monte Santo di Dio* di Antonio Bettini da Siena, Vescovo di Foligno.

S. Antonino attira subito la nostra attenzione con il suo contegno verso la *Leggenda patriziana.* Ragionando nella parte quarta di essa *Summa* (tit. 14, c. 10) delle sette forme di Purgatorio, inteso in senso largo, come qualunque genere di tribolazione temporanea che l'uomo possa subire in vita o dopo la morte, S. Antonino riserva l'estremo posto al Purgatorio patriziano, ove gli uomini « in certo modo si purgano de' propri peccati prima di lasciare la vita ». Notiamo, che il Santo non pone in dubbio nè la veridicità della tradizione del pozzo di S. Patrizio, nè la legittimità dell'ardimentosa quanto pia usanza di farvisi calare. Il suo contegno è adunque recisamente diverso da quello dell'autorità ecclesiastica che, pochi decenni più tardi, chiuderà esso pozzo e vieterà la discesa al « Purgatorio di S. Patrizio ». Il sottile e curioso domenicano si chiede piuttosto, in che modo avviene codesta purgazione anticipata. « Sembra - dic'egli - che tale purgazione accada mediante la pena del grandissimo spavento ed orrore, destati da ciò che par che accada in esso Purgatorio *imaginarie potiusquam in rei veritate.* E soggiunge, che coloro che entrano colà hanno la sensazione di venire bruciati, di essere trafitti da fiammanti lancie diaboliche, da spiedi, da uncini di ferro, eppure i corpi loro rimangono intatti...

La dottrina che il Santo svolge in merito ai Novissimi, è, beninteso, fondata sul *Liber Sententiarum* e sulle chiose relative di S. Tommaso, su Riccardo de Media Villa, su Sant'Agostino, armamentario scientifico, che rinveniamo, con sostituzione dell'autorità di S. Bonaventura a quella di S. Tommaso, nelle prediche « escatologiche » di Roberto da Lecce, predicatore ben noto agli studiosi del Rinascimento. Siccome la *Summa* antoniniana non è più una rigida catena di sillogismi alla dugentesca, ma piuttosto una « selva » di materia predicabile, ripiena di umanistica ridondanza e di infinita sete di sapere e di trasmettere altrui la propria scienza, oltre

le *auctoritates* abbondano gli *exempla*. Sono interessantissimi ed istruttivi al pari di quelli dello *Specchio di vera penitenza* del Passavanti. Antonino mette a soqquadro le *Vite de' Santi Padri*, le *Vite de' Frati predicatori*, la *Leggenda Aurea*. Le visioni e le rivelazioni d'oltretomba entrano in tal guisa a far parte integrante del ragionamento teologico: anzi ne diventano il fiore, il coronamento. L'umanesimo teneva istintivamente al concreto, al plastico; talvolta sembra che il Santo enunci una tesi generica sol per aver il piacere di puntellarla con degli esempi gustosi e smaglianti. Beninteso, spesso gli soccorre in tal bisogna S. Gregorio M., la *Cronaca Martiniana*, S. Bernardo, altre fonti minori. Qualche volta il « teologo » Antonino ed il « poeta » Yonata par che mostrino, come il mitico Gerione, quale lo intendeva il Medio Evo, un'anima sola in corpi diversi...

S. Antonino insegna una « topografia morale » del regno dolente, alquanto diversa da quella di S. Tommaso. Sette sono per lui le « vie del peccato », quindi sette le « pene infernali ». Montuosa è quella della superbia, spinosa quella dell'avarizia, fangosa quella della lussuria, tenebrosa quella dell'invidia, tumultuosa per la calca umana quella dell'ira, *sumptuosa... quum hospitia illius viae sunt in charo foro* quella della gola, tediosa quella dell'« accidia ». Le pene infernali corrispondono alle colpe; il Santo le dispone secondo la chiosa allegorica del testo *Iob*, 10, 21-22; sono: *locatio vilitatis (ad terram), privatio deitatis (tenebrosam), cruciatio igneitatis (opertam mortis caligine), ablatio refrigerabilitatis (ad terram miseriae), execratio veritatis (tenebrarum), associatio malignitatis (umbra mortis), implicatio inordinabilitatis (nullus ordo)*. È codesto un modo alquanto contorto ed artificioso di enunciare la volgata escatologica; l'importante si è che nè l'autorità di Innocenzo III nè quella di Dante valsero ad imporre al Santo il numero novenario delle « pene ».

Un altro particolare ed avrò finito. Antonino si chiede se i morti possono venire a visitare i vivi. Che l'anima separata potesse assumere un corpo fantastico o composto di aria, il Santo lo argomenta auspice Riccardo de Media Villa, il quale insegnava che essa anima può far muovere la materia di sito in sito, a meno che sia impedita da autorità superiore. Esempio: Pascasio diacono, quello celebre de' *Dialoghi* di S. Gregorio. Non era un Angelo buono o reo in forma di Pascasio, che apparve in vece sua nel *calidarium* delle terme di Nola, ma Pascasio stesso, sia pure senza il suo vero corpo. L'anima separata non è forse più vigorosa di quella inceppata dalla spoglia mortale? Ed ecco che Antonino toglie codesto spunto per scagliarsi contro il « vile ed orrendo » errore de' pitagorei, contro la dottrina della metempsicosi. Non basta. I beati, già lo sappiamo, pos-

sono muoversi liberamente; non così i dannati. Che fare allora di tutte le apparizioni di anime perse su nel mondo dei vivi? Ecco: « non è nella potestà dei dannati l'escire dall'Inferno; ma ciò è possibile in caso di speciale dispensa e permesso di Dio; nel qual caso costoro si portano appresso l'Inferno ovunque vadano... ».

S. Bonaventura non l'avrebbe detto. È una netta concessione dell'escatologia teologica a quella popolare.

*
* *

Sarebbe impresa pressochè disperata il voler ricercare le descrizioni dell'al di là, lasciate dai maggiori predicatori quattrocentisti, che in numero cotanto rispettabile percorrevano indefessi il bel italo giardino. Limitiamoci ad uno dei più facondi, nonchè meno conosciuti, al « devoto et docto servo di Yhesu Cristo frate Antonio da Siena povero yhesuato, Vescovo di Foligno ». È un uomo che unisce in un sol ordito gli aurei fili della tradizione mistica senese con quelli dell'ardente e dolce « scuola profetica » dell'Umbria francescana. Il suo *Monte Santo di Dio* fu divulgato per le stampe nel 1477; nel 1491 ritornava a far gemere i torchi. La seconda edizione di codesta bizzarra raccolta omiletica è adorna di caratteristiche incisioni « escatolo giche » che hanno la loro importanza nella storia iconografica dell'oltretomba nel Rinascimento. Segno codesto, che la si leggeva volentieri. Al pari della *Summa* antoniniana codesto *Monte* di Antonio Bettini è, adunque, prima di tutto, una « selva » di materia predicabile. Anzi, a differenza della predetta *Summa*, è una collana di prediche volgari lasciate su per giù tali e quali furono pronunziate. L'unità della struttura organica vien data da un concetto informatore unico, anzi da un « unico geroglifico », che è come il tema-scorta di tutta la sinfonia: quello del *Monte Santo* di cui ragiona il Salmista. L'opera è stesa in una lingua toscana fluida, magnifica, adorna, che nulla ha da invidiare al pur stupendo linguaggio di S. Bernardino. Il pubblico, a cui essa si rivolge, è innanzi tutto un'eletta di pii chierici o di religiosi. Opera, insomma, da « ritiro spirituale ».

Che il « nostro signore Iesu Cristo » sia « monte sancto », « monte grasso et abondante », è una chiosa corrente al Salmo 67, 16. Gli alluminatori bizantini la tradussero in linguaggio grafico, dipingendo codesto Monte col medaglione della Vergine o con una chiesetta in cima: simboli, il primo dell'Incarnazione, il secondo del Paradiso. Presso il nostro Antonio codesto Monte Santo poggia, come il « cacume » di una vera montagna eretta su contrafforti poderosi, sulle minori alture dell'Umiltà (*radix omnium*

virtutum, come già sappiamo) e della Fede. Il monte della Fede sorregge ancora le vette della Speranza e della Carità; come già l'Olimpo dei pagani, la sommità di quest'ultima tocca il cielo. Chi vuole dare la scalata alle sfere celesti, deve superare la scala della Perseveranza, sorretta, come le vere scale de' pulpiti nelle cattedrali d'Italia, da salde colonne: sono codeste i Sacramenti e l'orazione. È una scala di undici gradini, quanti sono i doni dello Spirito Santo uniti al numero delle virtù cardinali.

Tutto ciò non era nuovo nè peregrino. La *Scala celeste* di S. Giovanni Climaco, volgarizzata sin dal Trecento, seguitava a godere una cotale popolarità, cui contribuiva la fortuna dell'omonima gemina *Scala* di Onorio da Autun. Per non scostarci dall'epoca in cui sorse l'opera di fra Antonio Bettini, accontentiamoci di segnalare la presenza di codesta figurazione simbolica presso Antonio degli Agli, alquanto più tardi presso Tommaso Sardi, poeta domenicano. Tutto ciò avrebbe per il nostro assunto un'importanza ben magra, se in cima ad essa scala non si trovasse il Paradiso e giù, nell'angolo inferiore del quadro, non occhieggiasse una paurosa Bocca d'Inferno. Così sulle iconi bizantine pennelleggiate in onore del Climaco; così nel Saltero greco Vat. Gr. 1927 del secolo XII, e non diversamente nel *Hortus Deliciarum* e persino presso i moderni pittori sacri della Russia.

Il Bettini descrive l'oltretomba con esemplare diligenza. Quindici capitoli per il Paradiso, sette per l'Inferno.

Consiglio al limpido lettore, se vuole farsi un'idea nitida e completa del come un pio religioso del Quattrocento, saturo della raccolta bellezza di pitture senesi ed umbre, non ignaro forse della visione del b. Tommasuccio, si raffigurasse l'al di là, di leggere integralmente cotale descrizione. Essa non si lascia riassumere senza perdere la miglior parte della sua ingenua e selvatica bellezza, piena com'è di sottigliezze scolastiche, di slanci mistici, di ripetizioni pleonastiche ma sbocciate dalla traboccante pienezza del cuore; piena di buon odore delle cose vecchie, dei chiostri toscani ombreggiati da gravi e fragranti cipressi, lieti nella loro raccolta e candida luminosità.

Torniamo per un momento alla visione di Tommasuccio che abbiamo rammentato appena di sfuggita. Codesto beato, profeta e « giullare di Dio », morì nel 1377, ma la sua visione paradisiaca è tra le più squisitamente « umanistiche » di tutto il Rinascimento. Ne esula tutto l'*inamoenum* delle consuete visioni « penitenziali ». È una sfolgorante « cappella Pontificia » celebrata nella reggia del Paradiso. Angeli, Santi, l'istesso Redentore e la Vergine vengono innanzi al soglio dell'Eterno Padre, circondato da stalli

canonicali, fanno il loro atto di omaggio, si assidono ne' posti prefissi dall'aulica etichetta. Ogni categoria di beati spiriti, ogni Santo più in vista, ha un gonfalone particolare, istoriato con un'« impresa » del tutto umanistica. Ecco Michele, vestito di porpora, con i capelli biondi inanellati, una ghirlanda di fiori sul capo. Tiene in una mano uno scettro d'oro, nell'altra una spada. Guida una schiera di Angeli che rispondono in antifona al cantico ch'ei intona e danzano dolcemente. Ecco Gabriele: sul suo vessillo è scritto in lettere d'oro *Ave Maria;* gli Angeli che gli fanno corona, simili a quelli del Paradiso di Tungdalo, hanno ali d'oro che, muovendosi, emanano un suono soave, intonato con la melode de' vari strumenti che costoro tengono in mano. Ecco Raffaele dalla lunga chioma vagamente raccolta da una ghirlanda di rose; la sua bandiera ha per insegna dei gigli d'oro ed è adorna di campanelli sonori, che tintinnano al muoversi del drappo. Ed altre bandiere, ed altri tintinnii di campanelli fino all'apparire del baldacchino regale di Cristo in gloria. Come nella visione di S. Caterina Egli è cinto di triregno, formato da diademi d'argento, d'oro, di gemme; ha fulvi i capelli, simili ad auree fila. Il prezioso drappo del baldacchino è sorretto da quattro Angeli; due Serafini caudatari reggono i lembi della regale porpora. Del pari regalmente vestita è la Vergine, che procede trionfalmente sotto un baldacchino inondato di luce; anche Lei ha degli Angeli caudatari ed una nobile corte di Vergini...

A tale sfarzo aulico contrasta singolarmente l'umile apparizione di S. Francesco che scorge Tommasuccio, rimasto modestamente in disparte con la sua guida angelica, lo abbraccia, lo porta dinanzi al trono dell'Altissimo, gli ingiunge di tornare in terra e di parlare aspramente ai non più osservanti figli spirituali del Santo, nel cenobio di Assisi...

Visioni mistiche umbre e senesi erano certamente presenti alla mente del Bettini, quand'egli ragionava al suo pio uditorio de' Novissimi. Però, il suo è un oltretomba fondamentalmente « teologico ». Egli poggia saldamente su testi scritturali, citando simmetricamente l'antica e la nuova legge. Una sola volta ricorre una citazione di teologo moderno, e questi è S. Bonaventura.

Il Paradiso, dice il Bettini, è infinitamente giocondo, pieno di lume infinito, il quale « inlumina gli occhi degli angeli et di tucti li spiriti beati... », di « fuoco sancto el quale dolcemente arde ». È netto e pulito « senza bruttezza o fetore ». È immenso, « inextimabile... ineffabile ». Il Paradiso non è che Dio stesso, che tutto si offre ai beati, i quali diventano, in certo modo, altri iddii, sposi e figliuoli di Colui che li creò e li condusse alla gloria.

Un secolo più tardi l'istesso verrà ripetuto quasi letteralmente dal *Vangelo di Barnaba.*

Il luogo del Paradiso è sopra tutti i cieli « cioè perinfino al dignissimo luogo del cielo impirio ». Sette sono le beatitudini celesti: tre quelle dell'anima, quattro quelle del corpo santificato. Al pari di Dante, il Bettini tiene d'occhio, oltre la tradizione scritturale, quella aristotelica. Le tre « glorie » dell'anima scaturiscono quindi dalle tre virtù teologali, ma « risiedono » nella parte razionale, irascibile, concupiscibile di essa anima. Sono adunque le doti di visione perfetta (intellettiva), di piena carità (concupiscibile), di diletto sempiterno (irascibile). Dio è verità somma per l'intelletto, sommo bene per la volontà, « perfectissima sicurtà » per la memoria. Codeste tre doti spirituali figliano le quattro « consubstanziali » o corporee: leggerezza che corrisponde alla virtù di Giustizia, e ciò perchè « dando e reddendo a Dio et al prossimo tutto il debito » nessun gravame rimane al nostro corpo; impassibilità, equivalente di Fortezza, frutto delle pene sostenute in via per amore di Dio; sottilità, intimamente collegata con la Prudenza, giacchè per prudenza l'uomo s'assottiglia nelle cose corporali, digiunando e macerandosi, s'assottiglia pure nelle spirituali per costante raziocinio; in ultimo, la « clarità », conquistata dall'uso di Temperanza, perchè per temperanza si manifesta l'« essere nostro tutto luminoso e risplendiente ». Siamo ad un dipresso nella cerchia delle idee, espresse con cotanta fortuna da Onorio d'Autun e che l'arte gotica incise nell'eterna pietra. Ma a codesta « algebra del pensiero » subentra insensibilmente la radiosità fiorita delle pitture quattrocentesche ed il soave ricordo delle visioni estatiche. Ciò accade, quando il buon gesuato comincia a ragionare dei « premi » paradisiaci, l'aurea corona, l'aureola, la palma, il « fructo » e sopratutto i *corporali exercitii in gloria.* Sono codesti ultimi canto, suono di vari strumenti, ballo dolcissimo. Quanto son belle le danze di corpi sottilissimi, vigorosissimi, risplendentissimi e del tutto scevri di stanchezza! Come sono nobili e svariati gli strumenti che i beati toccheranno in modo velocissimo e convenientissimo, quali « sonatori admirabili »! Come alla danza si adatteranno a pennello « li tempi et varietà delle consonanti melodie »! Che mani preste ed infaticabili! Che strumenti perfettamente temprati! Nel Paradiso di Dante il canto è ancora austeramente gregoriano, ad onta di cotali accenni ad un'incipiente polifonia. Nel Paradiso di Fra Antonio si fa della musica francamente polifonica. « Ciascuno corpo glorificato gicta per tucto el paradiso di sè singulare odore, et canta in propria singulare voce, et suona suo singulare instrumento, et resplende... in proprio singulare colore et radio singulare... et canteranno d'uno canto generale, el quale faranno tucti li sancti et salvati con canto, tenore et discanto; tenore di liberatione et discanto di glorificatione ».

Passiamo all'Inferno. È sempre quello di S. Tommaso e di Vincenzo Bellovacense. Quattro sono gli Inferni, l'uno sopra l'altro, come nello *Speculum Humanae Salvationis:* quello dei dannati, il Limbo dei pargoli, il Purgatorio, il seno di Abraam.

Va rilevato, che per fra Antonio il Purgatorio è luogo di pene cotanto acerbe, che le anime ivi rinchiuse « alcuna volta » si scordano del proprio stato e si credono dannate (influsso della *Visio trium puerorum*). Essi quattro Inferni non sono intercomunicanti. Prima dell'Incarnazione e della Redenzione si poteva dal Purgatorio passare al Limbo; ciò accadde per quei Padri dell'Antica Legge, che avevano d'uopo purgarsi de' peccati veniali prima di entrare nello stato di grazia.

È chiaro, che nell'Inferno de' dannati Antonio debba riprendere la divisione settenaria da lui già adottata in Paradiso. Alle tre Virtù teologali corrispondono, presso di lui, i tre arcipeccati della prima epistola di S. Giovanni, quelli delle « tre fiere » dantesche: giova notare però che il Bettini o non conosce, o per lo meno trascura la « Commedia ». Secondo la parola dell'Apostolo, il peccatore beve, dopo morto, il « vino dell'ira di Dio ». Ora, il vino del Signore è distribuito in quattro « cellari »: quelli della grazia, della gloria, della colpa, della pena. La Chiesa partecipa de' primi due; i due ultimi sono retaggio della degenere Sinagoga de' reprobi. « El vino di questo cellario è splendido per avaritia, potente per superbia et suave overo dolce per luxuria »; così per ciò che riguarda la « cantina » della colpa. Nel cellario della pena, nell'Inferno, esso vino sarà « obscurissimo, debilitativo et amarissimo », sempre quale castigo dei lodati arcipeccati. Da cotale triplice sorgente del male derivano le quattro pene corporali dell'Inferno. Sono l'opposto delle « doti » de' beati: tenebrosità, passibilità, palpabilità, ponderosità. Corrispondono alle quattro « pene » della Bibbia: « lacci » o ceppi, fuoco, zolfo e spirito di procelle. I « lacci » equivalgono a ponderosità, per cui i perversi calano al centro come piombo nell'acqua, qualora « la terra fosse tutta di diamante o pietra diamantina, esse anime co' corpi sprofonderebbero in un batter d'occhio ». Lo zolfo è l'esatta controparte di passibilità, frutto a sua volta del perenne ricordo de' mali fatti, esca continua al dolore. Il fuoco tenebroso vale a dire quanto oscurità dei corpi, avvampati da una fiamma nerissima e bruttissima. Lo spirito di procelle risponde a palpabilità infinita de' corpi tormentati ai quali « ogni minima creatura potrà nuocere »; vorrà, anzi, nuocere, giacchè i carnefici de' dannati saranno, oltre i diavoli, i Santi, i cieli, i pianeti, le stelle, gli elementi, le cose elementate, nonchè tutti i compagni di sventura .....

Oltre però codeste quattro piaghe vi sono le sette « freccie » di cui parla la Scrittura: fame, sete, caldo, freddo, infermità, stanchezza, morte. Per amor di euritmia il Bettini raggruppa tutt'e sette sotto la rubrica di « ponderosità » con la quale veramente han pochi legami logici.

Aristotele, dopo aver contribuito all'ordinamento delle beatitudini del Paradiso, fa una doverosa comparsa anche nell'Inferno. Vi ritroviamo infatti le « tre disposizion che ciel non vuole », sotto forma di « concupiscenza, irascibilità e mala tristizia ».

Ecco, in ultimo, un martirio specialissimo cui saranno soggetti i mali compagnoni di Satana: per un acuto senso di odorato essi patiranno il puzzo delle altrui colpe. Codesto senso « verrà per vapore di fumo puzzolentissimo... rendendo ciascuno spetiale puzzo et fetore in sua spetialetade et tucti insieme, non essendo impediti li fetori et le puzze luna dallaltra... ».

Vi ricordate dell'odorato mistico di S. Caterina da Siena e di S. Francesca, che sentivano puzzare da lungi le colpe della rea umanità?

*
* *

Dobbiamo rimpiangere amaramente la perdita del gemino trattato, che in merito all'Inferno ed al Paradiso scrisse Antonio degli Agli, il cotanto caratteristico umanista cristiano, precettore ed amico di Paolo II. Dalle notizie « escatologiche » disseminate nel *De rationibus fidei* di costui, possiamo dedurre, che il pievano dell'Impruneta e Vescovo di Volterra non doveva punto scostarsi dalla tradizione medievale, pur ingemmando forse la sua descrizione dell'al di là con « fioretti » danteschi: non aveva egli, come sappiamo dal catalogo delle opere annesso all'autobiografia di lui, scritto anche un *Paragone* tra Dante e Vergilio?

Per fortuna, possediamo, in compenso, una *Visione umanistica d'oltretomba* nonchè certi capitoletti demonologici di sommo interesse, il tutto scaturito dalla feconda ed immaginosa penna di Alessandro d'Alessandro, accademico pontaniano ed intimo del crocchio de' seguaci di Pomponio Leto.

Apriamo i suoi *Dies Geniales*, franca imitazione delle *Notti Attiche* di Gellio. Vi troveremo al libro VI, cap. 21, il festoso racconto di una visione d'oltretomba, alquanto boccaccevole e non aliena, parmi, da diretti influssi del *Decamerone*. È un *impudens mendacium*, presentato in tutta la solennità delle grandi visioni togate. V'era, in una cittadina d'Abruzzo, un piccolo despota avaro ed arcigno, signore della terra. Un brutto giorno, il cane da caccia prediletto di esso signore riceve certe bastonate da parte di un

pover'uomo. La bestia crepa; il colpevole va in prigione. Dopo alcuni giorni di orrida cella, il detenuto scomparisce, non si sa come, ad onta di serrami e catenacci. Altri tre giorni ancora ed eccolo riaffacciarsi, chiedendo cibo. Era tetro, dalle vesti bruciacchiate e sdrucite, dall'aspetto truce. Chiese di vedere il signore e gli spiegò, come qualmente egli fosse stato all'Inferno; e sentite come. Aveva chiamato in aiuto un diavolo, onde liberarsi dai ceppi. Costui strinse un patto regolare, svincolò non senza fatica il nostro poveretto, e lo portò all'Inferno, a capofitto. Come vedete, *descensus magicus*. Laggiù egli scorge dei re e dei sommi duci immersi in un baratro e tormentati dalle tenebre, nonchè dalle fiaccole ardenti delle Furie; scorge dei pontefici, ornati di porpora, d'oro e di gemme, ed altri miseri dannati, giacenti tra profondi burroni, tra fango immenso, nella scura notte. Naturalmente, il novello Dante trova subito un Vergilio: un amico di casa, il quale gli ragiona e gli mostra la sedia vuota, preparata per il malvagio signore della sua terra, qualora costui non faccia a tempo ammenda onorevole dei propri peccati... Non solo: affinchè il signore creda alla profezia, l'amico svela un certo patto segreto, stipulato in guerra tra i due. In ultimo, a maggior terrore del despota, il carcerato gli narra, come la « porpora » e gli « ori » visti all'Inferno fossero tutte fiamme vendicatrici e gli mostra una mano esulcerata e defigurata per aver tentato di toccare la veste sfarzosa di un reo.

Fin qui stiamo nel regno della novella più o meno faceta; ma Alessandro offre una serie di capitoli « demonologici » di così austera solennità, che non rimane ombra di dubbio in merito alla fede profonda di costui nell'intimo contatto dei vivi coi diavoli e cogli spiriti. Ne abbiamo per tutti i gusti. Ecco i « sogni miracolosi ». Facciamo la conoscenza di un maestro elementare, Giuniano di Maio, indovino di sogni, che esercita contemporaneamente il doppio mestiere, ad edificazione degli scolaretti, tra cui il nostro Alessandro. Vediamo una gentildonna napoletana, piena di sogni profetici, un giovane che in sogno riceve la comunicazione telepatica della morte di sua madre.

Ecco poi le vere « apparizioni d'oltretomba ». Un uomo dotto e grave accompagna a Bagnoli, da Roma, un amico colpito da dura infermità. Il degente muore per istrada; l'infermiere volontario lo seppellisce onoratamente e riprende la via del ritorno. Un'infausta notte, riposando per via in una locanda, costui si vede capitare l'amico morto: pallido, smunto, sofferente. Anzichè rispondere alle domande dell'umanista esterrefatto, la larva si spoglia e giù nel suo letto. Il morto cerca di abbracciare il vivo; questi lo respinge; l'ospite d'oltretomba lo guarda allora con faccia truce, si riveste, si

ricalza e dilegua nella notte. Il vivo conservò poi a lungo l'orrendo ricordo del gelido contatto col piede del cadavere.

V'era a Roma una « casa spiritata ». Di notte, vi si udivano « orribili favelle »; vi appariva un uomo squallido, nero, minaccioso, in atto d'implorare aiuto. Alessandro ed altri amici umanisti, amanti del pauroso ignoto, dispongono colà un avventuroso pernottamento. Vegliano coi lumi accesi.

Ecco lo spettro che si dimena; apostrofa con male parole la brigata umanistica. Inseguito col lume, retrocede di stanza in stanza, lamentandosi. Il giuoco finisce con lo stancare gli umanisti, che si decidono di andare a letto. Alessandro sta ancora col lume acceso, quando sente lo spiritaccio bussare alla porta. Lui, zitto. Allora l'ombra s'infiltra per le fessure dell'uscio, si accovaccia sotto il letto dell'umanista. Si vede, che gli spiriti hanno dei gusti canini. Marco, un allievo del giureconsulto autore dei *Giorni geniali*, che era coricato dirimpetto al maestro, si accorge del brutto tiro; chiama aiuto. Intanto lo spirito, quatto quatto, cerca di afferrare il lume per spegnerlo. Vi riesce infine; mette lo scompiglio fra le robe di Alessandro. La brigata accorre al tumulto con altri lumi. Tutti vedono distintamente l'ombra aprire l'uscio con la mano e scappare...

Ma Alessandro ebbe anche delle visioni meno sgradevoli. Sempre a Roma, durante una malattia, gli apparve nel dormiveglia una donna elegantissima. Lui cerca di rivolgerle la parola; lei, scortese, fa beffe, gli ripete le stesse parole sue, sorride, lo guarda a lungo e si dilegua...

Naturalmente, tra cotali apparizioni non mancano diavoli veri e propri. Un amico di Alessandro ne trova ben tre, in luogo « infame e fuori mano », in quel di Arezzo. Erano formidabili, due vestiti di nero, uno ignudo. Un altro amico intimo dell'umanista s'imbatte in un diavolo in piena Napoli. La bestiaccia stava agguantando un povero giovane: e ci volle fatica per operare il salvataggio.

Nè Alessandro d'Alessandro è isolato. Quando, nella *Sforziade* di F. Filelfo la dea Iride apparisce sotto mentite spoglie al Senato veneto, è presa per un diavolo autentico, il che dà la stura ad una divertentissima dissertazione demonologica. Nella *Lepidina* del Pontano orchi e mostri diabolici prendono parte alla sfarzosa e leggiadra teoria di ninfe e pastorelli. Dei commentatori cinquecenteschi di Vergilio sciupavano fiato ed erudizione per insegnare, come si fa a scacciare i diavoli con una punta di ferro acuminato. E, pure nel Cinquecento, la demonologia troverà un geniale codificatore, molto letto anche in Italia: Cornelio Agrippa.

VLADIMIRO ZABUGHIN.

POSTILLE BIBLIOGRAFICHE E CRITICHE.[1]

Capitolo I.

Detti di Pafnuzio: Wesselofski, Opp., IV[1], 363; *Sbornik Ak. Nauk,* XLVI (1890), 104-5, cf. il mio art. « Quattro geroglifici danteschi » in *Giorn. Stor. Lett. It.* Miscell. dant. (*Suppl.* 19-21), 549-50. – *Vis. Fursei* e sua diffusione in Italia, « Geroglifici » cit. 506-7; *Transitus* di Germano: S. Greg. M., *Dial.* IV, 7, Migne, *Lat.* LXXVII, 331-32 C; *Vis. Theodorae: Sbornik Ak. Nauk,* XLVI (1890), appendice, 38. Per la bibliografia strettamente « dantesca » rimando una volta per sempre agli indici cotanto luminosamente perspicui del *Boll. Soc. Dant.* Per le ediz. corr. delle maggiori vis. pre-dantesche v. i miei « Geroglifici » cit. 507 sgg. ed il classico « Dante » del Kraus, Berl., 1897; *Vis. Gerardescae: AA. SS. Maii,* VII, 164 B-180 E.

Per la cronologia della « Commedia » mi attengo ad un dipresso, salvo le idee in merito al sorgere della « seconda visione fiorentina », ove sono pressochè d'accordo coll'Hauvette, con l'oramai tradizionale canone del Barbi (cf. Gorra in *Rend. Ist. Lomb.*[2], XXXIX (1906) 666 sgg., 827 sgg.,[2] XL (1907) 202 sgg., ossia:

Inferno, ripreso e condotto a termine 1306-8 circa;

Purgatorio (termini ante quos: prima diffusione del « Liber spiritualis gratie » di S. Mechthilde da Hakkeborn e calata di Arrigo VII, 1308-13 circa. Entrambe le cantiche rivedute, interpolate ed apparecchiate per la pubblicazione 1317-18, pubbl. 1318 circa (cf. Gorra cit.).

Paradiso (salvo la Rosa Mistica, di certo anteriore) 1318-21. Amati: cf. *Rend. Ist. Lomb.*[2] VIII (1875) 351-61.

Per l'esordio della « Commedia » cf. « Geroglifici » cit. 554-57. - « Neutri » dell'Antinferno; Limbo; cf. Wesselofski, *Opp.* IV[1], 352-53 e sgg. e bibliogr. ivi cit. Pietrobono, *il Poema Sacro,* I (Bol., 1915), 302 sgg. La contraddizione che ei ravvisa tra *Inf.* IV ed il *Conv.* prova, secondo me, che l'ordine d'idee del primo sia semplicemente anteriore alla stesura definitiva del secondo.

Apocalissi di Esdra, nella red. pre-umanistica: « Geroglifici » cit. 510 e not. 1. È assai diversa da quella medievale, pubbl. da G. Mercati in *Testi e studi,* V (1900), 70-73, dal *Vat. lat.* 3838, sec. XII.

S. Gregorio Magno: *Dial.* IV, 36; Migne, *Lat.* LXXVII, 383-84 B sgg.

S. Tommaso, *Sum. Theol.* III, *suppl.,* q. XCVII, *opp.* XII (Roma, 1906), *suppl.* 240.

Onorio d'Autun, *Elucidar.,* Migne, *Lat.* CLXXII, 1159 D-1160 A.

S. Bernardo, *serm. XLI de div.,* Migne, *Lat.* CLXXXIII, 663 D sgg. Ps. S. Bernardo, Migne, *Lat.* CLXXXIV, 791-92.

Innocenzo III: Migne, *Lat.* CCXVII, 738 B sgg. (*Cont. Mundi,* III, 4).

[1] Ho ridotto queste « Postille » al puro necessario, eliminando ogni citazione accessoria. Esse si limitano a sorreggere il lettore nei punti più salienti del mio ragionare.

VINC. BELLOVACENSE: *Spec. Hist.*, XXXI, 119; 1328-29, ed. Duaci, 1624.

GIACOMINO DA VERONA: cf. MONACI, *Crestomazia it.*, Città di Cast., 1912, 383-84. Nembrotte presso ISIDORO: *Alleg. in S. Script.*, all. 17, MIGNE, *Lat.* LXXXIII, 103 A. Codd. della Vita brandaniana: « Geroglifici » cit. 513. – Menghino; *Ambros.* C. 198. Inf., carte non num. (*Purg.* I) « comendat catonem, tamen august(in)us X. ci. dei ait contra eum (*C. D.* XIX, 4), maiorisque animi merito censendus est qui vitam erumpnosam magis potest ferre quam fugere, etc. *Fora* Fabula dicitur quod xpistus quando spoliavit limbum posuit catonem custodem purgatorii ». – Ponte del Purg. S. GREGORIO M., *Dial.* IV, 36, donde tutte le raffigurazioni posteriori. Ponti levatoi in legno nell'*Est.* R. 4. 8 (VIII. C. 6). *Vis. trium puerorum*, MIGNE, *Lat.* XXXIII, 1126-1153 (cf. « Geroglifici » cit. 508, not. 1). – UGO DA S. VITTORE: *De Sacram.*, II, 16, 4; MIGNE, *Lat.* CLXXVI, 586 D. Pascasio diacono nelle terme di Nola (motivo celeberrimo anche nel Rinascimento): S. GREG. M., *Dial.* IV, 40 (Inferno superiore, *Dial.* IV, 42). – S. TOMMASO: *Sum. Theol.* III, *Suppl.* cit., art. 7 (*Opp.* Romae, 1906, XII, *suppl.* 243) con cit. di S. GREGORIO, *Mor. in Iob*, XIV, 22. - Oltre le fonti cit. ha un'importanza decisiva per l'architettura del Purgatorio dantesco il capitoletto « de inferno et purgatorio » del lib. IV delle Rivelazioni di S. Mechthilde, senza il quale la sintesi dantesca sarebbe stata, forse, impossibile e che le diede l'appoggio di un' « auctoritas » fededegna. Cito il brano per intero, trattandosi di un'opera di non agevole consultazione: « Orante ea aliquando vidit sub terra infernum « apertum et in eo infinitam miseriam et horrorem, quasi serpentes et bufones, leones et « canes et omnium ferarum atrocium species sese invicem crudelissime dilacerantes « (cf. *Vis. del frate Elia*, cap. VIII). Tunc illa dixit: qui sunt hi miserrimi? Cui Dominus: « isti sunt, inquit, qui nunquam una hora dulciter recordati sunt mei (cf. codesta rein- « carnazione zoomorfa dei dannati con BOCC. *Ecl.* X, e con l'Inferno bucolico del Man- « tovano). Vidit etiam Purgatorium ubi tot genera erant penarum, quot vitiis anime se « subiecerant in hac vita. Qui enim hic superbi fuerant, in purgatoriis de lacu ad lacum « incessanter cadebant (cf. " Alfonsus „ del Mantovano, come pure il " bulicame „ dan- « tesco). Qui vero regulam et obedientiam professam non tenuerant ibi velut mole « depressi et incurvati incedebant (*Purg.* X, 130-139). Qui gula et ebrietate deliquerant, « ibi supini et velut amentes iacebant esurie et siti tabescentes (*Purg.* XXIII, 23-27, « XIX, 70-72) [Dante divide in due codesta " pena „ applicandone una parte agli avari], et « qui carnis desiderium perfecerant, sicut pingues carnes assate per ignem affluebant ». (*Purg.* XXV, 112 sgg.). Cf. *Liber Gratie spiritualis Visionum et Revelationum Beate Methildis Virginis Devotissime ad Fidelium Instructionem* (Ven., 1522, 128 r). Nei « Nuovi Geroglifici danteschi » (di prossima pubbl. sul *Giornale Dantesco*), riparlerò di cotali importantissime assonanze, che non si possono, se non mentono le testimonianze di tutto il materiale a me accessibile, spiegarsi con l'uso di una fonte comune da parte di Dante e di « donna Matelda ». Per il Maha Meru cf. *I codici istoriati di Dante nella bibl. Vat.*, I p. 17; ivi p. 24-5 le « imrame » irlandesi ed il « Paradiso di Novgorod ». Per la macchina » del Paradiso de' beati scanni cf. *Codici istoriati*, cit., I p. 36-8. - Paradiso simbolico di Vincenzo Bell., loc. cit., cap. 124-25, p. 1330-31; quello di Onorio *Elucidar.* cit., III, 17; MIGNE, *Lat.* CLXXII, 1169 D.

Esistono due versioni lat. dell'*Ascensione d'Isaia;* la prima risale all'età classica; i suoi miseri avanzi furono scovati dal card. Mai nel *Vat. lat.* 5750, palinsesto, sec. V-VI; la seconda, pre-umanistica, dev'essere stata voltata dal greco o in Italia o nella Francia

meridionale nei sec. XII-XIII (cf. TISSERANT, *Ascension d'Isaie*, traduction de la vision éthiopienne avec les principales variantes des versions grecque, latine et slave, introduction et notes. Paris, 1909, 36-38). Codesta versione pre-umanistica è superstite, per ora, unicamente nell'edizioncina testè citata delle *Rivelazioni di S. Mechthilde*, Ven., 1522; Antonio de' Fanti da Treviso, autore della dedicatoria di essa ed. all' « osservantissima monaca » Diodata della Rovere de' Montefeltro, nota espressamente (2 r) che la visione era « hucusque latens ». Non è esclusa però la probabilità della scoperta di qualche ms. di tale red. Questo testo medievale è molto affine alla vers. slava, la quale nacque però in terra latina, e non tra i bogomili di Tracia, come opinava il Renan (assai probabilmente in Dalmazia o giù di lì). Nel testo lat. della ed. ven. va rilevato l'uso di « honorantia » in singolare (156 r, VII, 9, 147 TISS.) « et vidi ibi prelium magnum sathane et virtutem eius resistentem honorantie dei ». Il DU-CANGE adduce, unico esempio di tale vocabolo, gli *Ann. Cesenati*, sec. XIV. Ancora più eloquentemente « franco-gotico » è l'accenno, interpolato in lat. e slav., a S. Michele, quale psicopompo (IX, 23, 42, 158 v, 159 r; 183, 190 TISS.).

CAPITOLO II.

UGO D'ALVERNIA: *La discesa di Ugo d'Alvernia allo Inferno*, secondo il cod. franco-italiano della Naz. di Torino, per cura di RODOLFO RENIER (*Scelta cur. lett.*, 194, Bol., 1883). Codd. 32 della Bibl. Sem. di Padova; N. III. 19 della Naz. di Torino (con data 6 febbraio 1441). Analisi della versione padovana in CRESCINI, *Propugn.* XIII² (1880), 44 sgg., di quella torinese in GRAF, *Giorn. di fil. rom.* I (1878) 92-110. ELISABETTA CAVALLARI, *La fortuna di Dante nel Trecento*, Firenze, 1921, 336-42. Per l'oltretomba a forma di « lictera picthagorea » PASCAL, *Misc. Ceriani*, Milano, 1910, 59-67 ed il mio *Vergilio nel Rinascimento italiano, da Dante a T. Tasso*, I, Bologna, 1922, 12-13, 64.

IMMANUEL BEN SALOMO BEN IEKUTIEL: L. MODONA, *Vita ed Opere di Immanuel Romano*, Firenze, 1904, id. *Rime volgari di I. R.*, nozze Segre-Modona, Parma, 1898; GÜDEMANN, *Geschichte des Erziehungswesens und der Cultur der Juden in Italien während des Mittelalters*, Vienna, 1884, 131-36; KARPELES, *Gesch. der jüdischen Litteratur*, II, Berlino, 1886, 728-34, bibl. 1154. VOGELSTEIN UND RIEGER, *Gesch. der Juden in Rom*, I (Berlino, 1895), 430 segg. CARDUCCI, *Opp.*, VIII (Bologna, s. a.) 157-59. La dimestichezza di Immanuel con Dante – poeta del Paradiso è luminosamente provata dal cod. 33 della Talmud-Tora di Livorno (BERNHEIMER, *Giorn. Stor. Lett. It.*, LXVI (1915) 122-27; non peranco l'amicizia personale tra i due. Cfr. S. DEBENEDETTI, *I sonetti volgari di I. R.*, nozze Debenedetti-Fabini, Torino, 1904; ALDO LATTES, *Giorn. Stor. Lett. It.* XLV (1905), 362-65, a proposito del libro del Modona (BERNHEIMER, l. c.). Al rigore dei termini, dallo scambio di sonetti tra Bosone ed Immanuel si deduce che il secondo fu semplice « ammiratore » dell'Alighieri; ma l'ipotesi di una conoscenza personale dei due a Verona mi pare validamente puntellata dalla « Bisbidis » del dotto ebreo. Del « Ha tofet weha eden » esiste una trad. in terza rima it. del SEPPILLI, reperibile presso MODONA, *Vita*, cit. e C. DEL BALZO, *Poesie di mille autori intorno a Dante*, II, 5-54; cfr. ancora ivi, I (Roma, 1889, II, ivi, 1890) 493-565, la trascr. in caratteri latini dell'orig. ebraico, sec. l'ed. WOLF, Lemberg, 1870. Per Immanuel cfr. ancora DEL BALZO, I, 304-16 (corrisp. poetica con Bosone).

Per D. e l'escatologia mussulmana, oltre il bel vol. del GABRIELI, *D. e l'Oriente*, Bologna, 1921, il mio articolo *Roma e l'Oriente*, XI (1921) 6-19. ASIN PALACIOS, *La Escatologia musulmana en la D. C.*, Madrid, 1919.

Somnium del MUSSATO, A. BELLONI, *Giorn. Stor. Lett. It.* LXVII (1916) 257, ove giustamente si attribuisce al M. l'intenzione di diffondere a Firenze un contrapposto di tipo classico alla « Commedia »; id. *Rassegna Naz.* XLIII (nov. 1921) 20-31, *una visione dell'oltretomba contemporanea alla dantesca;* cfr. CARDUCCI, *Opp.* XX, 163; CAVALLARI, 344-45. DAZZI, *La Fama del M., Riv. d'It.* XIX (1916) 99-114. Il « Somnium » merita una ristampa critica ben commentata, al pari di tutte le opp. poetiche del M.; ora cfr. ALB. MUSSATI, *Hist. Augusta Henr. VII Caesaris et alia quae extant opera*, etc., Venezia, tip. Duc. Pinelliana, 1636 (p. 83-90 delle Opp. poetiche).

GIUS. CASTELLI, *Cecco d'Ascoli e D.*, Roma, 1903; *Ancora Cecco d'Ascoli e D.*, ivi, 1904; *Una vendetta di Dante*, ivi, 1907; E. PAPANTI, *Dante secondo la tradizione ed i novellatori*, Livorno, 1873; LOZZI, *Cecco d'Ascoli e la musa popolare*, Ascoli, 1904; PAOLETTI, *Cecco d'Ascoli*, saggio, Bologna, 1905; CAVALLARI, 301-13 e bibl. citata; sopratutto A. BECCARIA, *Biografi di M. Cecco d'Ascoli*, ecc. *Mem. R. Acc. di Torino*, [2] LVIII (1908), sc. mor. stor. e fil., 1-93, sp. bibl. a 22-23 not.

L' « Acerba » va letta nell'ed. con pref. e bibl. di PASQUALE ROSARIO, Lanciano, 1916, con ottima ma disordinata suppellettile bibl.

CAPITOLO III.

Per l'*Africa* cfr. il mio *Vergilio*, I, 33-34, 79-80. A proposito della « Vindicta Salvatoris Christi » non si è ancora rilevato, per quanto io sappia, l'influsso che su Dante esercitò codesto apocrifo diffusissimo, che per es. nel *Vat. lat.* 4363 segue l'Ev. Nic. (cfr. TISCHENDORF, *Ev. Apocr.*, 471).

Epistola a Vergilio, Fam. XXIV, 11 (III, 290-91 FRACASSETTI). - *Secretum, Opp.* [1] *Bas.* (1555) 380.

Per i *Trionfi* è fondamentale A. DELLA TORRE, *per una nuova interpr. dei « Trionfi »* (scritti vari in onore di R. RENIER, Torino, 1912, 865-97); inoltre G. MELODIA, *Studio su i « Trionfi »*, Palermo, 1898 e rec. di FL. PELLEGRINI, *Giorn. Stor. Lett. It.* XXXV (1900) 365-71: fonti ed iconografia ESSLING-MUNTZ, *P. et les beaux arts*, Paris, 1902. Cfr. ancora SCARANO, *Alcune fonti romanze dei « Trionfi », Rend. R. Acc. Arch. di Napoli*, N. S. XII (1898) 35-104; ZUMBINI, *Studi Petr.* [2] (1895), 141-42; CAVALLARI, 402-409. - S. TOMMASO, *Quaest. de Purg.* (ex S. Th. in lib. IV Sent. dist. XXI, q. 1), art. 5; *Opp.* XII (Romae, 1906), *suppl.* 253. Che i purganti « illos habent tortores in poena quos habuerunt incentores in culpa » è una netta concessione ai « visionari irlandesi » che troviamo in P. LOMB., *Lib. Sent.*, IV, 47.

BOCCACCIO, *Teseide, Opp.*, ed. MOUTIER, IX, 372-73 [l. XI, 1-3]. - *Corbaccio:* H. HAUVETTE, *Una confessione del Boccaccio: il Corbaccio*, trad. di G. Gigli, Firenze-Città di Castello, 1905 (*Bibl. varia di G. L. Passerini*); id. *Boccace*, Par., 1914, 329-43; EDW. HUTTON, *G. Boccaccio*, Londra, 1910, 181-82, 190, 197. Il testo del *Corb.* è accessibile nella rist. popolare delle *Opere minori* del Boccaccio, Milano, Sonzogno, [molto meglio], nei fasc. 157-58 della *Bibl. romanica* del HEITZ (Strassb., 1910, rist. dell'ed. MOUTIER); ed. GIGLI, Lanciano, 1917 (*Scritt. italiani e stranieri, 100*), con introd. e bibl. - *Dec.* VII,

10, cfr. S. Bon. *in IV Sent.*, dist. 45, art. 1, q. 3; *Opp.* ed. Quaracchi, IV (1889) 942-43, che « multa divinus spiritus revelavit » a S. Gregorio, dist. 44, pars II, art. 2, q. 1, ivi, 926; *Dec.* V, 8; cfr. Wesselofski, *Boccaccio* (in russo) Pietr., 1893, I, 477-78. Canzoniere: Hauvette, *Una confessione*, ecc. Ecloghe: Lidonnici, *Bucc. Carmen*, Città di Castello, 1914; Carrara, *Oltretomba bucolico*, Bologna, 1899. Cfr. ancora il mio *Vergilio*, I, 42-43, 87-88 e bibl. cit. – Simbolismo di Rabano Mauro, *Alleg. in S. Script.*, Migne, *Lat.* CXII; del Garner, ivi, CXCIII. – S. Maria del Fiore; P. Richa, *Notizie istoriche delle Chiese fiorentine*, VI, Firenze, 1757, 154 sgg.

Peccati principali, Ioh. Cassiani, *Collat.* V, Migne, *Lat.* XLIX, 609-10 D segg.; *Instit.* V, 1-2; ivi, 201 C-204 B. S. Greg. Mor. *in Iob*, XXXI, 45, 87-88; S. Bonavent. in *Lib. II Sent.* dist. XLII, proem. (dubia); *Opp.* ed. Quaracchi, II (1885), 977 (dub. III).

Amorosa Visione: rist. dell'ed. Moutier con pref. di L. Ciampoli, Lanciano, 1911. Hauvette, *Boccace*, cit. 130-41; Torraca, *per la biografia di G. B.*, Milano-Napoli, 1912, 127.

Capitolo IV.

Le citt. dantesche sono tolte a *Tutte le Opere di Dante*, della Dantesca. Firenze, 1921. Carducci: *Opp.*, Bologna, s. a. (1913), I, 101.

Vossler: *Dante und die Renaissance, Neue Heid. Iahrb.* XI (1901) 85-107.

Capitolo V.

Cfr. per la materia di esso capitolo Cavallari, 249 sgg. (cap. IV). *Dittamondo:* fondamentale il lavoro di Gius. Corsi, *Appunti sul Ditt. di F. degli Ub.*, Fabriano, 1917. Ormai alquanto invecchiato Pellizzari, *Il Ditt. e la Div. Comm.*, Pisa, 1905. In attesa di meglio conviene usare la discretamente perfida ed. Milano, per Giov. Silvestri, 1826. [Cfr. F. Oreti, *Le edd. e gli editori del Ditt., Bibliofilia*, XXIII (1921) 105-26, 165-87]. Per i sonetti cfr. Renier, *Liriche edite ed inedite di F. degli Ub.*, Firenze, 1883, sp. CCXLIX-L. Vizi nel *Tesoretto:* Riese, *Zeitschr. f. rom. Phil.* VII (1883) 380 sgg. (cap. 21). – *Liber Leandreus*, Del Balzo, II, 257-456; Cavallari, 278-86. Francesco il Vecchio da Carrara: Lami, *Deliciae erud.* XVI, Firenze, 1754, num. a parte, I-LXXII (vis. di stampo ovidiano); Cavallari, 322-25. *Pietosa Fonte:* Lami, cit. XIV, Firenze, 1743, num. a parte, I-LXXXV; *Scelta cur. lett.* 137, Bologna, 1874 (ed. Zambrini); Cavallari, 274-78. *Fimerodia*, Del Balzo, III, 5-208: Renier, *Un poema sconosciuto degli ultimi anni del sec. XIV*, Bologna, 1882; Cavallari, 259-67. *Capitolo:* Vat. lat. 3212, 176 r-178 v, pubbl. Renier, cit. 91-5. *Filomena*, Del Balzo, III, 311-412; Wesselofski, *Par. degli Alberti*, I² (*Scelta cur. lett.* 87, Bologna, 1867) 106-95; ed. russa, Pietroburgo, 1908 [*Opp.* III, 419 sgg.]. Cfr. Cavallari, 267-73. *Poema dei Vizi e delle Virtù*, M. Cornacchia e F. Pellegrini, *di un poema ignoto d'imitazione dantesca, Propugn.* XXI (N. S. I) (1888), sett.-dic., 185 sgg., XXII (N. S. II) (1889), maggio-giugno, 335 sgg.; Cavallari, 318-22. - *Piccolo Santuario*, Karpeles, *Gesch. d. jüd. Litt.*, II, 745-6; 1154; Del Balzo, III, 413-24. Ed. ebraica di I. Goldenthal, a spese dell'Acc. di Vienna, 1851, col titolo (in italiano) « *Il Dante Ebreo* ossia *il Piccolo Santuario*, da due mss. della Biblioteca di Corte di Vienna, confrontati con un altro privato ». Cfr. *Etruria*, II (1851-52), buona rec. di Fausto Lasinio, 65-77.

Capitolo VI.

F. Frezzi, *Il Quadriregio,* per cura di F. Filippini, Bari, 1914. Si consulti ancora il commento dell'ed. Canneti, Foligno, 1725, tt. I-II. Un primo sguardo di insieme offre ottimamente F. Filippini, *La materia del Quadriregio,* Menaggio, 1905. Cavallari, 249-59. Il Pellizzari sta apparecchiando un lavoro sul *Quadr.* onde far seguito a quello su Fazio. Ulteriore bibl. nel *Boll. Soc. Dant.*

S. Greg., *Mor. in Iob,* II, 33 (25); cfr. S. Thom. in *Lib. II Sent.* dist. 33, q. II, art. 5: per il Santo la Prudenza è la virtù principale, o « causa » delle altre (*Opp.,* VII[1], Parmae, 1857, 366).

Capitolo VII.

La *Città di Vita* è inedita (salvo I, 1-2); il pericolo che trovi un editore non è imminente. Codd.: *Laur. Pl.* XL, 53, cod. definitivo, al pari dell'*Ambr.* F. 139. Sup. e con le chiose del Dati. L'*Ambr.* è membran., miniato, ff. 261, datato 1466; offre anch'esso la lettera lat. del Palmieri a L. Dati e la risposta di questi. Uno stadio alquanto anteriore è rappresentato dalla « brutta copia » ora *Fir. Naz.* II, II, 41, da me studiata lungamente (carta, ff. 259, num. parte araba, parte romana, e due guardie ant. perg.). Esso cod. fu nel 1670 del Senatore Carlo Tommaso Strozzi. Inizz. min. delle tre cantiche; parte I, ritr. del poeta vestito di viola. Cfr. Bandini, *Laur.,* V, 74-96 [con saggio, I, 1]; Richa, *Mem. ist. cit.,* I (Fir., 1754), 153-61 [con apologia del P.]. Zeno, *Diss. Voss.,* I, Venezia, 1752, 113-121, fonte del Richa; Muratori, *Perfetta Poesia it.,* I, 27 (per l'Ambros.). Il poema fu malamente studiato dal Frizzi, *Propugn.* XI[1] (1878) 140-67. V. ancora Renier, *Strambotti e sonetti dell'Altissimo,* Torino, 1886; Bottari, in *Atti Acc. di Lucca,* XXIV (1886) 391-468; [pubbl. I, 2: 463-68]; Targioni-Tozzetti, *Antologia della poesia it.,* Livorno, 1885, 360 sgg., ripubbl. I, 1; Angeli in *Arch. storico dell'arte,* N. S., II (1896) 58 sgg. *Mito di Matteo,* S. Aug. *Enchir.,* 29; Migne, *Lat.* XL, 246 « in locum angelorum dictorum (dei caduti) succedit pars hominum reparata »; il Santo si basa su Luc., 20, 36: « hoc « enim promissum est resurgentibus sanctis quod erunt aequales angelis Dei ». Però S. Agostino soggiunge: « neque enim numerum aut sanctorum hominum, aut immundorum dae- « monum novimus, in quorum locum succedentes filii sanctae matris... permanebunt ». Il testo di S. Luca dice, difatti, « aequales » nel senso di grado di beatitudine, non di numero; Knabenbauer, *Comm. Ev. Luc.,* Parigi, 1896, 545. L'erronea interpretazione fu alimentata dalla chiosa « aequales-pares » del Lirano (*Bibl. S. cum glosis,* Venezia, 1588, V, 174v H).

Per il *De Nativitatibus* cfr. il mio *Vergilio,* I, 217.

Sogno di Polifilo, edd. Ven., Aldo, 1499 e 1545 (con varr. rispetto alla prima). L'ed. 1499 fu riprodotta in *fac-simile* a Londra, 1902. Cfr. la mia « varietà » nel *Giornale Stor. Lett. It.* LXXIV (1919) 41-50 e bibl. cit.

Giardeno: studiai la stampa napoletana nell'Inc. Corsin., Col. 51. G. 21. I primi sette canti della parte I pubbl. sul ms. originale di Napoli (*Borb.* XIII. C. 13) in F. Ettari, *Il Giardeno di M. Jonata Agnonese, Giornale Nap. di Filosofia e Lettere,* IX (1884), 772-842. Cfr. Del Balzo, IV, 73-83; P. Albino, *Sommario epigrafico di ciascun canto del*

poema « Il Giardino », Campobasso, *La nuova provincia di Molise*, 1885, ripr. nell'*Aquilonia* di Agnone; V. IMBRIANI, *Notizie di M. Jonata Agnonese, Rend. R. Acc. di Scienze mor. e politiche*, Napoli, XXIV (1885) 44-77. Presso DEL BALZO viene riprodotto *Giardeno*, II, 11, ed un brano di III, 37.

Canti di BARTOLOMEO GENTILE FALAMONICA, poeta genovese del sec. XV, prima edizione fatta per cura del prof. GIUSEPPE GAZZINI, Genova, 1877. Questa pessima ed., evidentemente manipolata da uno sconcio rappezzatore di testi antichi, è sciaguratamente l'unico tramite, per cui possiamo accostarci al poema. Conviene caldamente augurare la riscoperta di una red. autentica, a penna. Cfr. ancora *Storia Lett. della Liguria*, II, (Genova, 1824), 189 sgg. *Leggenda di Traiano:* accolta, perchè faceva ormai parte integrante dell' « oltretomba teologico », cfr. per es. *Sacre theologie magistri necnon sacri eloquii preconis celeberrimi*, Fr. ROBERTI DE LITIO, *O. M. Prof., Opus Quadragesimale*, perutilissimum, ecc. (Roma, Schweinheim e Pannartz, 17 nov. 1472); Inc. Angel. 269, serm. XLVIII, 219 v-223 r; serm. XIII, 69 r-v: va notato che Roberto da Lecce è d'accordo con Dante nel ritenere Traiano effettivamente « liberato dalla pena ed assunto alla gloria », « secundum dispensationem divine sapientie »: cfr. S. BONAVENTURA, in *Lib. IV Sent.* dist. XX, p. I, dub. 3; *Opp.* ed. cit., IV, 528; S. THOM., in *Lib. IV Sent.* dist. XLV, q. 2, art. 2, quaestiunc. 1; *Opp.* VII [2] (Parma, 1858), 1122, cfr. *Lib. I Sent.*, dist. XLIII, q. 2, 2; *Verit.*, q. 6, 6. - ZOVENZONI: BACCIO ZILIOTTO, *La cultura letteraria di Trieste e dell'Istria*, I, Trieste, 1912, 133-40; SABBADINI, *Raff. Zovenzoni e la sua « Monodia Chrysolorae »*, Catania, 1899 (nozze Fiorio-Murani); *Epp.* di GUARINO VERONESE, III, Venezia, 1919, 465-66. La « Visione » [« Insomnium poetae mirum »] trovasi nel l. III dell' « Istrias »: *Marc. lat.* XII, 144 [439] 51 r-54 r e *Trivulz.* 776. La pubblicherò quanto prima. BASINIO ed ORAZIO, cfr. il mio *Vergilio*, I, 289-96; 315-31. Per la *Sforzeide*, POGGIALI, *Memorie per la storia letteraria di Piacenza*, I, Piac., 1783, 121-3. - *Concilio infernale*, modello di quasi tutti i posteriori, presso GIROLAMO DELLE VALLI, nella *Gesueide;* CESSI, *Raccolta di studi, dedicati a F. Flamini*, Pisa, 1918, 687-9; per Claudiano cfr. OL. FERRARI in *Athenaeum*, IV (1916) 335-38. *Divinum Carmen*, Chig. I. VI. 231, perg. a. D. 1458, con stemma di Pio II e rozze minn. ornamentali. Un tassello di carta incollato sulla perg. della prima guardia ant. reca, di mano di Alessandro VII: « Carminum liber « a fr. Paraclito Cornetano ord. herem. S. Aug. theologiae ac artium professore de vita « Xpi Bononiam missus ad Pium II Pont. an. 1458, nec editus, nec editione dignus, adeo « mediocris est stylo sententijsque, licet eleganter scriptus ». Il titolo preciso è « Divini Carminis liber ». Cfr. per il cod. e per il poeta, nonchè per il testo della « Tarentina » G. MARTUCCI, *Un poema lat. inedito del sec. XV sulla tentata restaurazione Angioina*, Roma, 1899.

CAPITOLO VIII.

Predica « antivisionaria » del B. BERNARDINO DA FELTRE: cfr. l'introduzione di FR. MARCELLINO DA CIVEZZA, M. Oss., a *Cinque prediche a monache in lingua volgare, di due celebri francescani del sec. XV*, Prato, 1881. Per la sua predicazione, in genere, GALLETTI, *Eloquenza*, Milano, Vallardi, s. a., 266-71. Per il GERSON, *Geroglifici*, cit. 516, not. 2. *Regola del Governo di cura familiare, compilata dal* B. G. DOMINICI, ecc., ed. SALVI, Firenze, 1860, p. 47-48; interessante, che costoro sono accoppiati con i « commen-

datori più dei pagani che dei santi ». CORRER: MARTÈNE et DURAND, *ampl. coll.*, ecc., III, 829-40.

B. PAOLA, *Leggende di alcuni Santi venerati in S. Maria degli Angeli in Firenze; Scelta cur. lett.* 52-3, Bologna, 1864, voll. I-II.

Opere della Serafica Santa CATERINA DA SIENA, nuovamente pubblicate da G. GIGLI, in Siena, 1707, voll. I-IV. Un'ed. critica moderna s'impone imperiosamente. Il « Dialogo » ripubbl. criticam. da MATILDE FIORILLI, Bari, 1912 (S. CAT., *Libro della Div. dottrina*, ecc.).

La visione di ISABETTA mi pare del tutto sconosciuta; quella di FRATE ELIA non mi sembra rintracciata sinora nella veste volgare. Per quella latina cfr. M. FAILLET, *Monuments inédits sur l'apostolat de S. Marie Madeleine en Provence*, II, Paris, 1859, 103-4. Entrambe le viss. verranno da me pubblicate in appendice.

S. FRANCESCA: *Vita di Santa Francesca*, ed. M. ARMELLINI, Roma, 1882 (dal ms. Castel S. Angelo, Arm. XII, caps. I, n. 23, Arch. Vat.), vers. latina *AA. SS. Martii*, II, 92-211. Un'ed. critica definitiva (con l'ausilio del cod. di Tor de' Specchi), è più che desiderabile. Cfr. ancora PELAEZ, *Arch. R. Soc. Rom. St. Patr.* XIV (1891) 365-409; XV (1892) 251-73, e la recentissima pubbl. di A. MONACI, *La Divina Commedia e le Vis. di S. Francesca*, a cura del Bollettino *Il VI centenario Dantesco*, Ravenna, 1922. Aspettiamo dalla benedettina diligenza di D. PLACIDO LUGANO un lavoro esauriente su esse Rivelazioni. V. anche C.SSE DE RAMBUTEAU, S. F., Paris, 1900; T. MORINO, *Note ed appunti su la lett. romanesca. Scritti vari ecc. dedicati ad E. Monaci*, Roma, 1901, 516-24; il fascicolo commemorativo della *Riv. Stor. Ben.* III (1908), tutto consacrato alla Santa (art. di B. MARECHAUX, A. ROSSI, P. LUGANO). Nella medesima *Riv.* XIII (1922), 30 apr., 13-40, il mio discepolo sac. V. BARTOCCETTI pubblica una parte della sua tesi di laurea su S. F. (*Le fonti della Vis. di S. F.*). Cf. ivi per la *passio* di S. Eustachio (*Leg. Aur.*, 3 ott.) quale fonte del « bue di bronzo » della nostra visione.

S. Raffaele psicopompo: *Gospel of Barnabas, ed. and transl. from the it. ms. in the Imp. library at Vienna by* LONSDALE and LAURA RAGG, Oxford, 1907, pag. 484.

Lo « svarione » dei copisti dell' « expos. » gioachimita è perpetuato dall'edizione veneta, 1527.

Visione di S. CATERINA VIGRI, *Vita I, AA. SS. Martii*, II, 39 A-C. Tentazioni diaboliche, *Vita II*, ivi, 49 A segg.

S. CATERINA FIESCHI ADORNI DA GENOVA: *AA. SS. Sept.*, V, 162 sgg. Per il Purgatorio descritto da costei M. OTTONELLO, *Alcuni raffronti tra S. Caterina da Genova e Dante intorno alla dottrina del Purg., VI centenario dantesco*, Ravenna, VII[3] (1920), maggio-giugno, 57-63. Cfr. ancora per costei FR. v. HÜGEL, *The Hampstead ann.*, 1898, 70-85. H. GUETTON, *Rev. de philos.*, XXI [1921] sett.-dic.

S. ANTONINI, *Arch. Florentini*, O. P., *Summa Theologica*, in quattuor partes distributa, Verona, 1740, voll. I-IV. Sette Purgatori, IV, 836 A segg. Sette « vie dei peccati », I, tit. V, c. 3; I, 398 A-D; cfr. però tit. IX, c. 3, 575 A segg.

Inc. Casanat. 226: (in calce) *finito el monte sco di dio p. me Nicolo di Lorenzo della-magna*, FLORENTIE. X DIE MENSIS SEPTEMBRIS ANNO DOMINI M.CCCC.LXXVII. nc. *Sommario e brieve dimostratione di quanto si contiene in questo libro detto monte sancto di dio: Compilato et composto dal devoto et docto servo di yhesu Cristo frate* ANTONIO DA SIENA, *povero yhesuato Alpresente Reverendo* (str.-issimo) *veschovo di fuligno*, ecc. Paradiso, 104 r-117 v; Inferno, 118 r-126 v.

Visione del b. Tomasuccio, G. MAZZATINTI, *un profeta umbro del sec. XIV, Propugn.* XV[4-5] (1882) 3-41; il testo della vis. in IACOBILLI, *Vita del beato Tom.,* ed. 1626, 66-93.

Per ANT. DEGLI AGLI, il lavoro di prossima pubbl. di CLEMENTINA GALASSI (laurea, Roma, 1921).

ALEXANDRI AB ALEXANDRO, *Iurisperiti Neapolitani, genialium dierum libri sex, varia ac recondita eruditione referti,* Par. 1561 (molte altre edd., anche con comm. del TIRAQUEAU). VI, 21: 367v-369r; sogni profetici, I, 11, 16v-17r; « mira exempla... de umbrarum figuris », II, 9, 67r-68r; V, 23, 301v-2r; battaglia col diavolo per le strade di Napoli: IIII, 19, 230r-1r. – FILELFO e PONTANO, cfr. il mio *Vergilio,* I, 242, 266, 298, 337.

LI.H.
Z128nz
193886
Author Zabughin, Vladimiro
Title L'altretomba classico medievale Dantesco nel

University of Toronto
Library

DO NOT
REMOVE
THE
CARD
FROM
THIS
POCKET

Acme Library Card Pocket
Under Pat. "Ref. Index File"
Made by LIBRARY BUREAU